JAHRBUCH
DER ÖSTERREICHISCHEN
BYZANTINISTIK

21. BAND

FESTSCHRIFT FÜR

OTTO DEMUS

ZUM 70. GEBURTSTAG

REDIGIERT VON

HERBERT HUNGER UND MARCELL RESTLE

WIEN 1972

ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
INSTITUT FÜR BYZANTINISTIK DER UNIVERSITÄT WIEN
IN KOMMISSION BEI HERMANN BÖHLAUS NACHF., WIEN–KÖLN–GRAZ

JAHRBUCH DER ÖSTERREICHISCHEN BYZANTINISTIK

Herausgegeben von der Kommission für Byzantinistik der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und dem Institut für Byzantinistik der Universität Wien unter der Leitung von Prof. Dr. H. Hunger.

Anschrift der Redaktion dieses Bandes
Prof. Dr. H. Hunger, Institut für Byzantinistik, A-1010 Wien, Hanuschgasse 3/I
Doz. Dr. M. Restle, D-8 München 83, Auflegerstraße 4

FORTSETZUNG DES JAHRBUCHES DER
ÖSTERREICHISCHEN BYZANTINISCHEN GESELLSCHAFT
BEGRÜNDET VON W. SAS-ZALOZIECKY

Gedruckt mit Unterstützung durch das Bundesministerium
für Wissenschaft und Forschung
und die Österreichische Byzantinische Gesellschaft

— ISBN 3 205 03251 9

In der Garmond Modern Extended gedruckt bei E. Becvar, A-1130 Wien

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT

Die Feier des 70. Geburtstages eines Gelehrten von Weltruf gibt immer auch Anlaß zur Besinnung über den Stand und die Zukunftsaussichten des von dem Jubilar vertretenen Faches. Was die byzantinistischen Studien betrifft, waren die sechziger Jahre für Wien ein glückhaftes Dezennium. Nachdem Otto Demus seit Beginn der fünfziger Jahre im Rahmen der *Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft*, zum Teil als deren Präsident, für die Verbreitung des Interesses an Byzanz in der Öffentlichkeit gesorgt hatte, konnte er seit seiner Ernennung zum Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Wien (1962) in einem systematischen Lehr- und Forschungsprogramm die byzantinische Kunst in den Mittelpunkt der Ausbildung der ihm anvertrauten akademischen Jugend stellen. Die durch die Parallelität mehrerer kunsthistorischer Lehrkanzeln ermöglichte Spezialisierung des Jubilars machte Wien zu der einzigen Stätte kunsthistorischer Forschung im deutschen Sprachraum, an der man sich für byzantinische Kunstgeschichte habilitieren konnte.

Fast gleichzeitig mit Otto Demus wurde der Unterzeichnete zum Ordinarius für Byzantinistik an der Universität Wien ernannt, so daß in den darauffolgenden Jahren sich für die Studenten die günstige Gelegenheit bot, auf die byzantinische Geschichte und Literatur bezügliche Lehrveranstaltungen mit solchen zur byzantinischen Kunstgeschichte zu kombinieren. Darüber hinaus wurde auch der Versuch interdisziplinärer Zusammenarbeit zwischen byzantinischer Kunstgeschichte und Philologie unternommen.

Besonders fruchtbar und erfreulich entwickelten sich ferner analoge Bestrebungen im Rahmen der *Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, wo die byzantinistischen Forschungen im letzten Jahrzehnt wesentlich gefördert werden konnten. Otto Demus begründete 1965 zusammen mit dem Unterzeichneten die Schriftenreihe *Byzantina Vindobonensia*, die inzwischen auf sechs Bände angewachsen ist. Sie wird von der Kommission für frühchristliche und ostkirchliche Kunst der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, deren Obmann der Jubilar ist, gemeinsam mit dem Institut für Byzantinistik der Universität Wien herausgegeben. Aber auch in den anderen die Byzantinistik betreffenden Kommissionen der Akademie war Otto Demus stets ein Helfer und Berater, der seine Kollegen nie im Stich ließ.

Die Österreichische Akademie der Wissenschaften hat ferner dem ehemaligen Präsidenten des Bundesdenkmalamtes für die Leitung der so hervorragend gelungenen Wiederherstellung des durch Brand zerstörten Festsaales

und des Deckengemäldes von Gregorio Guglielmi zu danken. Sie versuchte, diesen Dank durch die Verleihung der Medaille *Bene merito* auch nach außen zu bekunden. In diesem Zusammenhang hielt Otto Demus am 4. Juni 1965 in der Feierlichen Sitzung der Akademie den Festvortrag mit dem Titel: „Illusion und Kopie. Zur Wiederherstellung des Großen Festsaales der Österreichischen Akademie der Wissenschaften".

Es kann nicht Aufgabe dieses Vorwortes sein, das wissenschaftliche Oeuvre oder die Persönlichkeit des Jubilars zu charakterisieren; dies werden Berufenere an anderer Stelle tun. Hier mag nur der aufrichtige Dank ausgesprochen werden für die viele Jahre währende gute Zusammenarbeit und stete Hilfe bei der Redaktion des *Jahrbuchs der Österreichischen Byzantinistik*. So war es eine Selbstverständlichkeit, dieses Jahrbuch, das dem Jubilar so viel zu verdanken hat, für einen Festschriftband zu wählen.

Für den Herausgeber ist es eine traurige Pflicht, an dieser Stelle eines Autors zu gedenken, der während der Drucklegung dieser Festschrift überraschend aus dem Leben schied: David Talbot Rice. Frau Tamara Talbot Rice hat in liebenswürdiger Weise die Korrekturen des Beitrages ihres verstorbenen Gatten gelesen. Die Artikel von J. Deér, D. I. Pallas und Sv. Radojčić konnten aus redaktionellen Gründen leider nicht mehr aufgenommen werden; sie werden zum Teil im kommenden Band dieses Jahrbuchs erscheinen.

Die vorbereitende Korrespondenz führte Herr Dozent Dr. Marcell Restle, bei der Redaktion leistete außer ihm Herr Dr. Johannes Koder wertvolle Hilfe; ihnen sei an dieser Stelle der beste Dank gesagt. Der Herausgeber und seine beiden Mitarbeiter hoffen, daß die in dieser Festschrift vereinigten Beiträge dem Jubilar über die Freude an der *satura lanx* fachlich schmackhafter Früchte hinaus auch eine gewisse Befriedigung über die so sichtbare internationale Ausstrahlung seiner Forscherpersönlichkeit bereiten mögen. Daß es eines Beweises hiefür nicht erst bedurft hätte, ist dem Kundigen allerdings bekannt.

So verbleibt es dem Unterzeichneten und allen Mitarbeitern an der Festschrift, dem Jubilar diesen Band zugleich mit einem wohlklingenden byzantinischen Polychronion zu überreichen.

Wien, im September 1972

Herbert Hunger

KAROLINE KREIDL-PAPADOPOULOS / WIEN

OTTO DEMUS — BIBLIOGRAPHIE DER ARBEITEN ZUR BYZANTINISCHEN KUNSTGESCHICHTE

Vorbemerkung

Den Intentionen des Jahrbuches der Österreichischen Byzantinistik und insbesondere der vorliegenden Festschrift entsprechend wurden hier nur diejenigen Werke des Jubilars aufgenommen, welche die byzantinische Kunstgeschichte und deren Randgebiete zum Inhalt haben. Seine weitgespannten anderen kunsthistorischen Interessengebiete werden von kompetenterer Seite eine bibliographische Würdigung erfahren. Unsere Bibliographie enthält in drei Abteilungen die selbständigen Publikationen, Artikel in Periodika und Sammelwerken und — in Auswahl — die Rezensionen aus den Jahren 1929 bis 1971, spiegelt also einen Zeitraum von über vierzig Jahren wissenschaftlichen Schaffens wider.

I. Selbständige Publikationen

Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni (mit E. Diez). Cambridge Mass. 1931. XV, 117 S., mit zahlreichen Taf.

Die Mosaiken von San Marco in Venedig 1100—1300. Baden bei Wien 1935. 108 S., mit 50 Abb. und 1 Plan.

Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium. London 1947. XIV, 97 S., mit 64 Taf.

Le maître de Daphni (*Les peintres célèbres*). Paris—Genf 1948. 20 S., mit 1 Taf.

The Mosaics of Norman Sicily. London 1949. 479 S., mit 120 Taf.

Frühe russische Ikonen (mit V. N. Lazarev) (*UNESCO — Sammlung der Weltkunst* 9). New York 1958. 28 S., mit 32 Taf.

The Church of San Marco in Venice. History — Architecture — Sculpture. With a contribution by F. Forlati (*Dumbarton Oaks Studies* 6). Washington D. C. 1960. XII, 236 S., mit 118 Abb.

Romanische Wandmalerei. Aufnahmen von M. Hirmer. München 1968. 239 S., mit 74 Abb., 250 Taf., 102 Farbtaf. und 2 Karten.

Byzantine Art and the West (*The Wrightsman Lectures* 3). New York—London 1970. XXII, 274 S., mit 264 Abb. und 8 Farbtaf.

II. Publikationen in Periodika und Sammelwerken

Über einige venezianische Mosaiken des 13. Jahrhunderts. *Belvedere* 10 (1931) 87—99.

Eine Anastasis-Ikone vom Balkan, in: Festschrift für J. Strzygowski zum 70. Geburtstag. Klagenfurt 1932, 31—34, mit 1 Abb.

Studies among the Torcello Mosaics I—III. *The Burlington Magazine* 82/483 (1943) 136—141, mit 2 Abb.; 84/491 (1944) 41—44, mit 2 Abb.; 85/497 (1944) 195—200, mit 5 Abb.

The Ciborium Mosaics of Parenzo. *The Burlington Magazine* 87/511 (1945) 238—245, mit 2 Abb.

An unknown Mosaic Icon of the Palaeologan Epoch. *Byzantina — Metabyzantina* 1 (1946) 107—118, mit 1 Taf.

Byzantinische Mosaikminiaturen. Zur Charakteristik einer späten Kunstgattung. *Phaidros* 3 (1947) 190—194.

The Methods of Byzantine Artists. *The Mint* 2 (1948) 64—77.

The Tribuna Mosaics of the Florence Baptistery, in: Actes VIe Congrès Intern. Ét. Byz. Paris 1948, Band 2. Paris 1951, 101—110, mit 2 Abb.

Das älteste venezianische Gesellschaftsbild. *JÖBG* 1 (1951) 89—101, mit 4 Taf.

Regensburg, Sizilien und Venedig. Zur Frage des byzantinischen Einflusses in der romanischen Wandmalerei. *JÖBG* 2 (1952) 95—104, mit 2 Taf.

Frühmittelalterliche Reminiszenzen in San Marco, Venedig, in: Atti 2º Congr. di Studi sull' Alto Medioevo. Spoleto 1953, 181—187.

Die Reliefikonen der Westfassade von San Marco. Bemerkungen zur venezianischen Plastik und Ikonographie des 13. Jahrhunderts. *JÖBG* 3 (1954) 87—107, mit 6 Abb.

Der Toskanische Inkrustationsstil und Venedig. *Alte und neue Kunst* 3 (1954) 1—7, mit 7 Abb.

Renascence of Early Christian Art in XIII century Venice, in: Late Class. and Mediev. Studies in honour of A. M. Friend. Princeton 1955, 348—361, mit 8 Abb.

Zwei marmorne Altarikonen aus San Marco. *JÖBG* 4 (1955) 99—121, mit 3 Taf.

Zwei Dogengräber in San Marco, Venedig. *JÖBG* 5 (1956) 41—59, mit 4 Taf.

Ravenna und die mittelalterliche Kunst Italiens, in: Corsi di cultura sull' arte ravennate e bizantina (Ravenna 11.—24. 3. 1956). Ravenna 1956, 55—60.

Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei, in: Berichte zum XI. Intern. Byz. Kongreß IV 2. München 1958, 63 S., mit 32 Abb.

Zwei Konstantinopler Marienikonen des 13. Jahrhunderts. *JÖBG* 7 (1958) 87—104, mit 4 Taf.

Salzburg, Venedig und Aquileia, in: Festschrift K. M. Swoboda zum 28. Januar 1959. Wien 1959, 75—82.

Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection. *DOP* 14 (1960) 87—119, mit 32 Abb.

Studien zur byzantinischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts. *JÖBG* 9 (1960) 77—89, mit 2 Taf.

Rapport complémentaire zu: V. N. Lazarev, Živopis' XI—XII vekov v Makedonii (Die Malerei des 11.—12. Jahrhunderts in Makedonien), in: Actes XIIe Congr. Intern. d'Ét. Byz. 1961, Band 1. Belgrad 1963, 341—349.

Ein Madonnenrelief in Seckau, in: Miscellanea pro Arte. Festschrift für H. Schnitzler. Düsseldorf 1965, 158—162, mit 1 Taf.

Das Paradies von San Marco, in: Festschrift für H. von Einem zum 16. Februar 1965. Berlin 1965, 52—59.

Eine Reliefplatte in San Marco, in: Χαριστήριον εἰς Α. Κ. 'Ορλάνδον I. Athen 1965, 57—58, mit 1 Taf.

L'Art Byzantin dans le cadre de l'Art Européen, in: Catalogue de l'Exposition de l'Art Byzantin. Athen 1964, 43—67 (vgl. den folgenden Titel).

Die Rolle der byzantinischen Kunst in Europa. *JÖBG* 14 (1965) 139—155 (Original des vorangegangenen Titels in deutscher Sprache).

Bisanzio e la pittura a mosaico del Ducento a Venezia, in: Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento. Florenz 1966, 125—139.

Bisanzio e la scultura del Ducento a Venezia, in: Venezia e l'Oriente etc. Florenz 1966, 141—155.

Graphische Elemente in der spätantiken Plastik, in: Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten. Freiburg i. Br. 1966, 77—81, mit 3 Taf.

Die Farbe in der byzantinischen Buchmalerei. *Palette* 26 (1967) 3—11, mit 8 Abb.

Zur Pala d'oro. *JÖBG* 16 (1967) 263—279.

Vorbildqualität und Lehrfunktion der byzantinischen Kunst, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Intern. Kongr. f. Kunstgesch. in Bonn 1964, I: Epochen europäischer Kunst. Berlin 1967, 92—98.

Zu den Apsismosaiken von Sant' Apollinare in Classe. *JÖB* 18 (1969) 229—238, mit 3 Taf.

Zu den Mosaiken der Hauptapsis von Torcello, in: Mélanges Dj. Bošković. *Starinar* N. S. 20 (1969) 53—57.

Zu den Fresken von Aynali Mağara. *JÖB* 20 (1971) 295—297.

III. Rezensionen (in Auswahl)

J. Strzygowski, Die altslawische Kunst. Augsburg 1929: *Belvedere* 8 (1929) 236—238.

V. Lasareff, The Mosaics of Cefalù. *Art Bulletin* 17 (1935) 184—232: *Krit. Berichte* 6 (1937) 16—20.

G. Agnello, L'Architettura bizantina in Sicilia. Florenz 1952: *BZ* 47 (1954) 166—169.

A. Grabar, L'Iconoclasme byzantin. Paris 1957: *Byz* 28 (1958) 547—550.

J. Deér, The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily. Cambridge Mass. 1959: *Kunstchronik* 13 (1960) 11—19.

A. Dempf, Die unsichtbare Bilderwelt. Geistesgeschichte der Kunst. Einsiedeln—Zürich—Köln 1959: *BZ* 55 (1962) 338—339.

K. Weitzmann, Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance. Köln—Opladen 1963: *BZ* 57 (1964) 186—188.

S. Der Nersessian, Aght' amar, Church of the Holy Cross. Cambridge Mass. 1965: *JÖBG* 15 (1966) 384—387.

R. Lange, Die byzantinische Reliefikone. Recklinghausen 1964: *BZ* 59 (1966) 386—387.

S. Dufrenne, L'illustration des psautiers grecs du moyen-âge, I (Pantocrator 61, Paris. Grec 20, Brit. Mus. 40.731). Paris 1966: *JÖBG* 16 (1967) 349—350.

R. Mepissaschwili, Das architektonische Ensemble von Gelati (russ.). Tbilisi 1966: *JÖBG* 16 (1967) 359—360.

R. Naumann—H. Belting, Die Euphemiakirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken. Berlin 1966: *JÖBG* 16 (1967) 352—355.

V. Lazarev, Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI century. London 1966: *JÖBG* 16 (1967) 355—359.

Ch. Delvoye, L'Art Byzantin. Paris 1967: *JÖB* 18 (1969) 289.

A. Grabar, Die mittelalterliche Kunst Osteuropas. Baden-Baden 1968: *JÖB* 18 (1969) 287—288.

V. N. Lazarev, Michailovskije mozaiki. Moskau 1966: *JÖB* 18 (1969) 290—291.

V. Lazarev, Storia della pittura bizantina. Turin 1967: *JÖB* 18 (1969) 288—289.

M. Restle, Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, Band 1—3. Recklinghausen 1967: *JÖB* 18 (1969) 291—293.

G. Babić, Les chapelles annexes des églises byzantines. Paris 1969: *JÖB* 19 (1970) 323—324.

G. Bellinati—S. Bettini, L'Epistolario miniato di Giovanni da Gaibana. Vicenza 1968: *JÖB* 19 (1970) 316.

H. Belting, Studien zur beneventanischen Malerei. Wiesbaden 1968: *JÖB* 19 (1970) 314—315.

W. F. Volbach—J. Lafontaine-Dosogne, Byzanz und der christliche Osten (*Propyläen Kunstgeschichte* 3). Berlin 1968: *JÖB* 19 (1970) 311—313.

F. W. Deichmann, Ravenna. Geschichte und Monumente. Wiesbaden 1969: *Gnomon* 43 (1971) 78—82.

S. Der Nersessian, L'illustration des psautiers grecs du moyen-âge, II: Londres, Add. 19.352. Paris 1970: *JÖB* 20 (1971) 369—370.

S. Dufrenne, Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra. Paris 1970: *JÖB* 20 (1971) 372—373.

S. Radojčić, Geschichte der serbischen Kunst, von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters. Berlin 1969: *JÖB* 20 (1971) 370—372.

D. Talbot Rice, Byzantine Painting. The Last Phase. London 1968: *JÖB* 20 (1971) 368—369.

ALICE BANK / LENINGRAD

RELIEF EN MARBRE À L'IMAGE DE SAINT LUC, ÉVANGÉLISTE

Avec une planche

Les dernières années l'intérêt à la sculpture byzantine s'est visiblement accrû: quelques monuments sont publiés, y compris ceux — mis au jour par les plus récentes fouilles[1]; les problèmes, relativement larges, du développement de la sculpture sur le territoire de Byzance[2], ainsi que dans les pays, dont la culture artistique, à un certain point, était en dépendance de l'Empire[3], sont à l'ordre du jour. Enfin, on a fait paraître des livres, englobant les informations d'une assez grande portée[4].

Neanmoins, maints problèmes du développement de la sculpture byzantine ne sont pas encore résolus. Certains monuments, surtout de l'époque des Paléologues, provoquent des opinions contradictoires, quant à leur date et à leur localisation; en particulier, il est difficile de répartir les monuments byzantins proprement dits et ceux de l'Italie, pénétrés de l'influence byzantine.

Parmi les investigateurs de l'art byzantin, qui sont le plus compétents dans ce domaine aussi, il faut, avant tout, citer le nom du professeur Otto Demus. C'est pourquoi, l'auteur ose de lui dédier cette publication.

La collection de l'Ermitage possède un relief en marbre (probablement du marbre de Proconnèse) à l'image de St. Luc, évangéliste (inv. N. ω 1165), transmis en 1930 avec d'autres objets de l'art byzantin du Musée Russe. A son tour, il était reçu par le Musée Russe à la fin du siècle passé de l'Académie des Beaux-Arts, où il se trouvait au Musée d'art de l'Ancienne Russie, sous

[1] Th. Macridi, The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) at Istanbul, with Contributions by A. Megaw, C. Mango and E. Hawkins. *DOP* 18 (1964) 262—264, fig. 32—39; C. Mango and E. Hawkins, Report on Field Work in Istanbul and Cyprus, 1962—1963. *DOP* 18 (1964) 331—332, fig. 26—29; R. Naumann und H. Belting, Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken. Berlin 1965, 86—87.

[2] K. Wessel, Byzantinische Plastik der Palaiologischen Periode. *Byz* 35 (1966) 217—259.

[3] J. Maksimovič, La sculpture Byzantine du XIIIe siècle, in: L'art Byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopožani 1965. Beograd 1967, 23—34; ders., Tradition byzantine et sculpture Romane sur le littoral Adriatique. *ZRVI* 11 (1968) 93—98, etc.

[4] R. Lange, Die byzantinische Reliefikone. Recklinghausen 1964; A. Grabar, Sculptures Byzantines de Constantinople (IVe—Xe siècle). Paris 1963.

le N. 104[5], du bref catalogue, sans aucune description. Malheureusement, les recherches d'archives sur la provenance du relief ne furent pas couronnées de succès.

Le relief (hauteur 104 cm, largeur 53 cm, épaisseur vers 8 cm) est d'une assez bonne conservation, bienque sa surface soit un peu râpée. La manière extraordinaire de son travail concaveconvexe attire l'attention. Sans aucun doute il faisait partie d'un ensemble des dalles analogues: le manque de traitement laterale et les vestiges d'anciens tirants (pirons) en fer et en plomb de deux côtés du bord supérieur sont le témoignage de cette hypothèse. La forme arrondie de la dalle, profilée dans sa partie supérieure, indique, peut-être qu'elle faisait partie de la décoration de l'ambon.

St. Luc est représenté en pied, sur un fond approfondi; il s'est tourné à droite, probablement vers un autre évangeliste géminé, qui était représenté sur une dalle voisine. La partie basse de son corps est représentée de face; les talons de ses pieds, s'appuyant sur le bord inférieur, sont reproduits tournés des côtés inverses. Le pied d'appui n'est pas détaché précisement. Le livre dans ses mains, posé un peu obliquement, est orné de quadrilobe et de rondelles creuses (de perles). De deux côtés de la tête — une inscription grecque: ὁ ἅγιος Λουκᾶς.

Les qualités artistiques du monument sont évidemment grandes. Dans les termes de la perception de la surface plane, le corps et surtout, le visage gardent les éléments du modélé plastique; une cavité profonde fait impression de la joue droite creuse. Les cavités sous les yeux et au-dessus de la bouche sont plus petites. Le nimbe et la fin descendant à droite du himation sont exécutés dans un relief plus bas. Les yeux grands sont mis en relief par un contour double; la prunelle n'est pas détachée, peut-être étant effacée. Les fins des cheveux sont rendues en deux rangées de petites rondelles, caractéristiques pour l'art Byzantin, aux petits traits parallèles, imitant des mèches. Le haut de la coiffure est marqué de lignes gravées, divergent d'une façon radiale. Originale est la forme de la barbe bifurquée en bas.

La manière de traiter les draperies est noble et reservé: les plis soulignent la forme du corps, en conformité avec son attitude. On peut les bien voir à l'épaule gauche de l'évangeliste, sur la ceinture, ils mettent en évidence le contour du pied droit, se brisent au-dessous du livre, sur le bas de la tunique et du himation.

Dans le dessin de l'inscription il faut noter la présence de l'aspiration et de l'accentuation, ainsi que les traces horizontales des caractères: α, λ, υ et moins de κ.

[5] V. Prochorov, Каталог Музея древнерусского искуства. St. Petersburg 1879, 53, No. 104.

L'appartenance du relief au milieu byzantin ne provoque nul doute. Cela est affirmé non seulement par l'inscription grecque, mais aussi par une position libre dans l'espace[6] du personnage, qui n'est pas serré du cadre, ainsi que par sa icônographie et son style. Le problème plus difficile est de constater la date et la localisation de l'origine du monument, puisque, autant qu'on sache, des reliefs italiens et ceux de Venise, en particulier, accusent une affinité avec les monuments de la sculpture byzantine.

Proche par sa icônographie à notre relief est la figure vigoureuse de St. Pierre à San-Trovaso de Venise, datée par Mr. Lange de deuxième moitié du XII[e] siècle[7]. Pareils sont les contours généraux de la figure, sa posture, tandis qe la manière de l'exécution est toute autre. Le morcellement des plis serrés, qui se répètent d'une façon rythmique, leur forme raide, la diffèrent de la sculpture examinée. Ce trait, propre à ce monument de Venise est caractéristique de presque tous spécimens connus de la sculpture byzantine des XI[e]—XII[e] ss.[8]. Les qualités artistiques des reliefs de Constantinope et de ceux de province étant différentes, une pareille méthode est propre à tous les oeuvres de la période, soi-disant, moyenne byzantine[9]. Sur la base, tout d'abord, le généralisation et, à un certain degré, de la caractéristique de volume de l'image, il est peu probable que le relief publié puisse avoir une date avant le XIII[e] siècle.

De l'autre côté l'image de St. Luc et les spécimens de la sculpture byzantine du XIV[e] siècle (avant-tout les oeuvres du milieu de Constantinople) étant confrontés, font voir les distinctions dans la conception de l'image, ainsi que dans la hauteur du rélief[10]. Il est à souligner d'abord, que jusqu'à présent les sciences ne disposent pas d'exemple de «l'icône sculptée» de cette période sur le territoire de la capitale à l'exception du fragment à l'image de St. Euphemie[11], dont la date est encore douteuse, et des reliefs en bois, attribués par quelques savants à Constantinople[12]. Mais, nous connaissons une série de chapitaux du Musée Cluny (provenant d'Athènes) de Fétiyé Djami et de Cariye Djami,

[6] O. Demus, Die Reliefikonen der Westfassade von San Marco. *JÖBG* 3 (1954) 94, 96; ders., Zwei marmorne Altarikonen aus San Marco. *JÖBG* 4 (1955) 103; ders., The Church of San Marco. Washington 1960, 121—122.

[7] B. Lange, Die byzantinische Reliefikone, nº 16, S. 68.

[8] B. Lange, nº 1—13.

[9] Cf. B. Lange, nº 1, 7, 9 et nº 16, S. 68.

[10] O. Wulff, Altchristliche und Byzantinische Kunst II. Berlin 1914, Abb. 431, S. 504.

[11] R. Naumann und H. Belting, Die Euphemia-Kirche, 86—87, Taf. 15a.

[12] G. A. Sotiriou, La sculpture sur bois dans l'art Byzantin, in: Mélanges Charles Diehl II. Paris 1930, 171—184.

aux images à mi-corps des Saints[13]; il y a aussi des sculptures funéraires des tombes à arcosolia (par exemple de Michel Tornikes) et d'autres détails du décor d'architecture[14]. Le premier groupe de chapitaux se distingue par des visages allongés, des yeux, mis profondement, ce qui rend les images plus inspirées. Les personnages de ces oeuvres se découpent d'une manière tranchante, ils sont exécutés en haut-relief. Les traits énumérés ne sont pas propre au relief à l'image de St. Luc. Evidemment, il n'y a pas de raison de le mettre en rapport avec Constantinople et de le reporter au XIV[e] siècle mûr.

En quelque sorte analogue de style à celui-ci est le relief à l'image de St. Pantaléon du Musée d'Histoire de l'Art à Vienne: la même manière réservée de traiter la draperie, conformement aux formes du corps, les éléments analogues du modelé de volume, la disposition assez libre des personnages sur le fond, le nimbe qui coupe le cadre de la même façon. Il y a des traits de ressemblance dans le dessin de certains caractères[15]. Une autre position — position frontale — du personnage peut-être expliquée plutôt des fonctions différentes du relief, il se peut — de sa posture isolée.

La date du relief du Musée de Vienne du XII[e] siècle, proposée par M. Lange est douteuse; elle est démentie par d'autres savants[16], qui la reportent au XIII[e] siècle et l'attribuent au milieu italobyzantin.

Bien que la confrontation des oeuvres de la sculpture avec ceux de la peinture soit difficile, il est possible, à fin de renforcer quelques thèses, d'amencer à titre d'analogie, certains spécimens de la peinture.

Tandis que dans les miniatures, à partir de XI[e] siècle, des évangelistes sont assez rarement représentés debout[17], on trouve souvent les images de cette sorte sur les icônes[18] et dans la peinture monumentale[19].

En ce qui concerne l'iconographie, surtout proche au relief de l'Ermitage sont les images des évangelistes aux mosaïques à Cefalù et à Monreale[20],

[13] J. Maksimovič, La sculpture byzantine du XIII[e] siècle, fig. 3—7; C. Mango and E. Hawkins, Report on Field Work, fig. 26—29.

[14] L. Bréhier, La sculpture et les arts mineurs byzantins. Paris 1936, pl. 13; J. Maksimovič, La sculpture byzantine, fig. 2.

[15] B. Lange, Die byzantinische Reliefikone, nº 22, S. 78—79.

[16] K. Wessel, Byzantinische Plastik, 231; Kunsthistorisches Museum, Wien. Katalog der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, 1. Teil. Wien 1964, Nr. 102, Taf. 18, S. 41.

[17] A. M. Friend, The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts. *Art Studies* 5 (1927) 124—133; F. Dölger, Mönchsland Athos. München 1943, 194—195, Abb. 114—115.

[18] G. et M. Sotiriou, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ. Athen 1956, εἰκ. 220, 221, 225.

[19] J. Kaftal, Iconography of the Saints in Central and South Italian Painting. Florence 1965, 711—712.

[20] O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily. London 114—115, pl. 4a and 64.

accompagnées des inscriptions grecques. Les poses des personnages, la manière de traiter les cheveux, le dessin des inscriptions se ressemblent. St. Luc de Monreale possède même un assez rare détail iconographique — la barbe bifurquée. Cependant, quant au style, les mosaïques diffèrent beaucoup du relief de l'Ermitage: leur exécution est plus sèche et graphique, les plis se morcellent en petits groupes, qui se répètent d'une manière rythmique.

Un écart déterminé de cette manière morcéllée d'exécution peut être observé sur quelques mosaïques siciliennes d'une période avancée[21]. Plus proches à notre relief sont les vigoureux apôtres des fresques à l'église de l'Assomption de Sopoćani (les années 60 du XIII[e] siècle), et, à un certain dégré (à en juger, par les reproductions des fresques fragmentaires) les images analogues dans l'église de St. Sophie à Trébizonde[22].

De tout ce qui précède, on peut dater le relief publié de la fin du XIII[e] siècle, ce qui n'est pas contraire au dessin de l'inscription. Plus difficile est de décider qui était l'auteur de l'image de St. Luc — un artiste de la Byzance-même, ou un italien, qui imitait la manière byzantine?

Il est plus juste de penser à un artiste byzantin mais une réponse décisive sur ce problème peut être donné ou par l'éclaircissement de l'origine du relief d'après les archives, soit par l'opinion compétante du honorable jubilaire.

[21] E. Kitzinger, The Mosaics of Monreale. Palermo 1960, fig. 5.

[22] V. Djurić, Sopoćani. Beograd 1963, pl. V—VI, p. 56, 57, 63; O. Demus, Byzantine Art and the West. New York 1970, fig. 252—253; D. Talbot Rice, The Church of Haghia Sophia at Trebizond. Edinburgh 1968, pl. 42, c, d.

1 Leningrad, Ermitage. St. Luc

1 London, Victoria and Albert Museum. Crystal

2 London, Victoria and Albert Museum. Crystal, Detail

3 London, Victoria and Albert Museum. Ear-rings

4, 5 London, Victoria and Albert Museum. Belt ornament

6, 7 London, Victoria and Albert Museum. Double ring

JOHN BECKWITH / LONDON

A BYZANTINE CRYSTAL AND A LITTLE GOLD

With three plates

The Victoria and Albert Museum has recently acquired a fine rock crystal carved with a representation of an Emperor, haloed, wearing the *stemma*, although only the *catatheistae* are visible, a military tunic and a cloak pinned on the right shoulder by a *fibula*, holding an orb in his left hand and his right hand outstretched in a gesture of *adventus*, standing in a chariot drawn by six horses (Fig. 1 and 2). Near to the Emperor's right hand and above the heads of the group of three horses is a leaf; on his left is an eight-pointed star[1]. The crystal, slightly abraded, is carved in reverse intaglio, masked by a crystal segment at the back, the two bound by a gold collar decorated in open work with small roundels containing scrolled crosses. The complex is suspended from a ribbed hoop on a chain of finely plaited gold wire, with a hook and loop fastening set on triangular terminals. For the method of mounting the crystal in two pieces, two examples from a hoard found in Syria, dating from the sixth century, now in the Dumbarton Oaks Collection, Washington, D. C., are relevant[2]. These examples are carved in the same technique, one with the Angel at the Sepulchre, the other with the Virgin and Child enthroned. Two other examples, although there may be slight differences of technique, are in the Melvin Gutman Collection at Oberlin, Ohio: one is carved with the bust of Christ crowning two warrior saints, the other with the bust of Christ above a cross flanked by two stars and the letters Alpha and Omega[3]. Rock crystal carvings are rare in the early medieval period and the representation of an Emperor driving a *seiugis*[4] appears to be almost unique. The representation

[1] A. 89 — 1970. H. 3.8 cm. W. 3.5 cm. CHRISTIE's Sale Catalogue, 19th October 1970, Lot 172.

[2] M. C. Ross, Catalogue of Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection II. Washington, D. C. 1965, No. 179 L and M. Cf. a second example of a haloed emperor driving a *seiugis* in the Dumbarton Oaks Collection, Handbook 1969, No. 333.

[3] Oberlin, Allen Memorial Art Museum, *Bulletin* 18 (1961) Nos. 22 and 23. The catalogue entries read strangely.

[4] The Latin for six-horse chariot is *seiugis* with *currus* understood. The singular comes in an inscription, the plural *seiuges* in Livy and the Elder Pliny. St. Isidore has an alternative feminine plural, *seiugae*. I owe this information from my old Classics

should be compared with a gold consular medallion of the Emperor Maurice Tiberius (582—602), found in Cyprus and now in the Metropolitan Museum, New York[5]. On the other hand the triangular concept of the imperial features is not characteristic of Maurice as we know them on the gold *solidi* and consular medallions. The Emperor might therefore be anyone from Justinian to Maurice inclusive. The Cyprus treasure, which was found near Kyrenia in the late nineteenth and the early twentieth century, was dispersed unofficially; a part went to the British Museum[6], a part was acquired by J. Pierpont Morgan and is now in the Metropolitan Museum, New York, another part went to the Museum of Antiquities, Nicosia[7], and yet another is at Dumbarton Oaks[8]. The treasure consists largely of plate dating from the reigns of Maurice Tiberius and Heraclius (the first part of the reign, 610—629/30) and it seems likely that the rock crystal with its possible representation of the Emperor Maurice was part of the same hoard.

A fine pair of ear-rings (Fig. 3), dating from the late sixth or early seventh century, acquired recently, is said to have come from Asia Minor[9]. The ear-rings are crescent-shaped with an open-work design of confronted peacocks on either side of a vase, framed by a border of foliate scrolls with nine beads at equal intervals on the rim; some of the ornament is engraved; there is a gold wire loop for the ear. Similar ear-rings have been found in various parts of the Byzantine Empire — the pattern is not always identical, the peacocks are sometimes separated by a stylised palmette or tree, or a cross pattée, and they vary in size and the number of beads on the rim. A smaller ear-ring with peacocks on either side of a cross pattée has long been in the collections of the Museum[10]. Some have been acquired in Cairo — one is now in Berlin[11], others have been found in a hoard in the neighbourhood of Mersina in the area of Tarsus (Cilicia) in 1889 and are now in the Hermitage, Leningrad[12],

master at Ampleforth College, Mr. Walter Shewring, like Professor Otto Demus a well-loved friend.

[5] J. Beckwith, The Art of Constantinople. London 1961, fig. 62. I should like to thank Dr. J. P. C. Kent, Dept. of Coins and Medals, British Museum, for his kindness in discussing the iconography of the crystal intaglio with me.

[6] O. M. Dalton, Catalogue of Early Christian Antiquities, British Museum. London 1901, Nos. 397—424.

[7] E. Cruikshank Dodd, Byzantine Silver Stamps (*DOS* 7). Washington, D. C. 1961.

[8] Ross, Catalogue II, No. 36.

[9] M. 6 and a — 1970. H. 5.7 cm. W. 4.6 cm.

[10] Victoria and Albert Museum, Late Antique and Byzantine Art. Illustrated Booklet No. 12, 1963, pl. 17 E. No. 805—1893.

[11] W. F. Volbach, Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz. Berlin—Leipzig 1930, 132, No. 4326.

[12] A. Bank, Byzantine Art in the Collections of the USSR. Leningrad—Moscow 1966, No. 104b.

others in Sicily, and several in Istanbul[13]. On the basis of a technical comparison with a necklace (unpublished) found in Lesbos with coins of Phocas and Heraclius it has been suggested that there is a clear case for dating the ear-rings to the first three decades of the seventh century[14] but most scholars allow a larger margin — late sixth or seventh century. Constantinople would seem to be the main centre of production.

A handsome gold belt ornament (Fig. 4 and 5), recently acquired, would appear to date from the same time and to have been made in the metropolis, although it is said to have been found near Malaga and was bought in Madrid[15]. The ornament consists of a rectangular panel engraved on one side with a pair of confronted lions on either side of a vase, and on the other, stylised acanthus leaves; within the narrow frame three gold beads are soldered at the top; below, five beads are linked and hinged to the lower part of the ornament which is circular, engraved with stylised floral ornament, and bordered by ten beads; the circular part is also divided from the rectangular part by a narrow strip which bears the links and carries a row of small beads. Gold belt ornaments have been discovered in various parts of the Empire and they vary considerably in general design and detailed ornament[16]; no exact parallel has been found for the new acquisition but it fits easily among the different types, beads and all.

An unusual double ring acquired at the same time (Figs. 6 and 7) is said to have been found in Asia Minor and would seem to be of later date than the preceding items, probably about the middle of the eleventh century[17]. The hoops are decorated with a very stylised foliate scroll engraved and enamelled in green and expand to form two oval bezels on which are engraved a stylised beast and a bird, though the enamelling has disappeared. Such a double ring has been considered to be a betrothal or a wedding gift; an example in the British Museum is inscribed on one bezel BLITHIA and on the other with a monogram believed to be that of her husband. Another was found in a treasure at Narona, Dalmatia, with coins of Justin I, Justinian, Justin II and Tiberius Constantine[18]. But the ornament on the new acquisition seems to be closely related to the scrolls on the so-called Crown of Constantine IX

[13] Ross, Catalogue II, Nos. 87 and 90; D. Talbot Rice, The Art of Byzantium. London 1959, No. 65, four ear-rings in the Archaeological Museum, Istanbul; E. Coche de la Ferté, Collection Hélène Stathatou, II, No. 32 bis; L'Art Byzantin, Catalogue. Athens 1964, Nos. 417—419.

[14] Ross, Catalogue II, No. 87.

[15] M. 12 — 1970. H. 5.4 cm. W. 2.9 cm.

[16] Cf. for example the publications under Notes 12 and 13.

[17] M. 7 — 1970. H. 1.6 cm. Diameter 2.1 cm.

[18] O. M. Dalton, Franks Bequest, Catalogue of the Finger Rings. British Museum. London 1912, No. 11.

Monomachos in Budapest[19] and on a small enamelled button in the Dumbarton Oaks Collection[20]. The stylisation of the animals recalls numerous Fatimid *tiraz* borders[21]. Indeed, the absence of Christian symbolism on the ring, usual on marriage rings where Christ is shown blessing the happy pair[22], suggests the possibility that the betrothed, whichever Caesar she was proposing to render things to, was more inclined to consider Allah rather than a Trinitarian God. On the other hand, Byzantine decorative ornament in the eleventh century was strongly influenced by Islamic ornament, the ring may have nothing to do with a betrothal, and it was found in Asia Minor, large areas of which were constantly changing hands, and so on . . .

[19] Beckwith, Art of Constantinople, fig. 133.

[20] Ross, Catalogue II, No. 151.

[21] A. F. Kendrick, Catalogue of Muhammadan Textiles of the Medieval Period. Victoria and Albert Museum. London 1924, pl. I and III.

[22] Ross, Catalogue II, Nos. 66 and 67.

HANS BELTING / HEIDELBERG

ZUM PALATINA-PSALTER DES 13. JAHRHUNDERTS

Aus der Werkstattpraxis eines byzantinischen Malers

Mit vier Tafeln

Otto Demus, den diese Festschrift ehrt, hat der „Entstehung des Paläologenstils in der Malerei" eine Arbeit gewidmet, die in ihren methodischen Ansätzen der Forschung neue Wege wies[1]. Sie hat die Diskussion um die umstrittene Bewertung des letzten byzantinischen Epochenstils und seiner Quellen neu entfacht. Die folgenden Ausführungen sollen zu dieser Diskussion beitragen. Sie teilen eine Beobachtung zur Arbeitsweise in einem Maleratelier mit, das gerade in der Zeit des Heranreifens des Paläologenstils mit Miniaturen von ganz besonderem Charakter beschäftigt war.

Der Psalter Pal. gr. 381, der aus der Bibliotheca Palatina in den Vatikan gelangte, ist mit seinen vier ganzseitigen Bildern ein wichtiger Zeuge für antiquarische Trends in der Konstantinopler Buchmalerei des 13. Jahrhunderts[2]. Er kopiert in seinen Miniaturen den berühmten „Pariser Psalter", Cod. gr. 139, ein Hauptwerk der klassizistischen Hofkunst des 10. Jahrhunderts[3]. Darin steht er freilich nicht allein. K. Weitzmann hat ihn erstmals

[1] O. Demus, Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei, in: Berichte zum XI. Internat. Byzantinistenkongreß IV. 2. München 1958.

[2] H. Stevenson, Codices Manuscripti Palatini Graeci Bibliothecae Vaticanae. Rom 1885, 244; Miniature della Bibbia Cod. Vat. Regina Gr. 1 e del Salterio Cod. Vat. Palat. Gr. 381, ed. Stevenson (Coll. Paleogr. Vaticana Fasc. I) 1905, 15—18 u. Taf. 19—22; K. Weitzmann, Eine Pariser-Psalter-Kopie des 13. Jhs. auf dem Sinai. *JÖBG* 6 (1957) 125—143, bes. 138f.; D. T. Rice, Kunst aus Byzanz. München 1959, Taf. 176 u. 177; V. Lazarev, Storia della pittura bizantina. Turin 1967, 283 (mit falscher Benennung als Cod. Vat. gr. 381). — Die einspaltig geschriebene Handschrift in archaisierender Minuskel ist 335×241 mm groß. Sie enthielt vor dem Beginn der Psalmen die Bilder des psallierenden David und des Autors David zwischen Sophia und Prophetia (fol. 1ᵛ, 2) und in der Psalmen-Mitte vor Ps. 77 die beiden hier zu besprechenden Mosesbilder (fol. 171ᵛ, 172), bevor diese Bilder in ein Album übertragen wurden. Die Miniaturen haben jeweils eine leere Rückseite. Ps. 1, Ps. 77 und die Oden werden eingeleitet mit Ornament-Titeln auf Gold, die durch eine Zerstörung und sodann eine unsachgemäße „Restaurierung" völlig entstellt sind (fol. 1, 171, 338).

[3] Paris, Bibl. Nat. Cod. gr. 139 (Format 370×265 mm). Lit. bis 1958 vgl. im Katalog Byzance et la France médiévale. Paris 1958, Nr. 10. Seither vor allem: K. Weitz-

mit zwei anderen Psalterien zusammengestellt, die dasselbe Werk reproduzieren, mit dem Sinai-Leningrader Psalter und dem Jerusalemer Psalter Taphou 51 der Patriarchats-Bibliothek[4]. Bereits in der wiederholten Kopie desselben alten Vorbilds zeigt sich eine Tendenz. Sie wird noch deutlicher in dem Kopierverfahren als solchem. Das Vorbild diente einer ganz bestimmten Funktion: indem es als künstlerisches Vorbild benutzt wurde, bekundet die Paläologengesellschaft, daß sie die künstlerische Form als einen Wert an sich anerkannte. Das ist in der mittelalterlichen Kunst, die ihre Vorbilder mehr am Inhalt und an der Bedeutung maß, ein bemerkenswerter Vorgang. K. Weitzmann sprach infolgedessen von „Renaissance-Kopien", die sich als Stilkopien von allen anderen Nachfolgern des Pariser Psalters unterscheiden, und klassifizierte sie als Produkte einer, wie er sagte, „Spätbyzantinischen Renaissance"[5]. Wir kommen darauf zurück.

Ein Beispiel für das sehr bewußte Verhältnis zum Vorbild ist das erste Mosesblatt des Palatina-Psalters. In der Bildkomposition und im Figurenstil verrät der Maler, wie genau er seine Vorlage studiert hat[6] (Abb. 1 und 2). Er bleibt jedoch nicht bei der mechanischen Kopie stehen, sondern deutet das Pariser Blatt selbständiger als beispielsweise der Maler der Sinai-Leningrader Schwesterkopie[7].

Bevor wir auf diesen Umstand zu sprechen kommen, haben wir uns aber erst einmal zu fragen, wie dieses Kopienwesen überhaupt zu bewerten ist, und das heißt, wen wir dafür verantwortlich machen sollen. War die Aufgabe vom Willen eines extravaganten Auftraggebers diktiert, dem aus welchen Gründen auch immer an einem Ableger des berühmten Originals gelegen war? Waren es also die Vorstellungen des Kunden, die bei der Wahl des Vorbilds den Ausschlag gaben? Oder hatte der Maler eigene Vorstellungen, suchte er ernsthaft von seinem Vorbild zu lernen und verstand er dessen formale Eigenart selbständig zu würdigen? Es ist nicht zu erwarten, daß sich diese Fragen im Sinne einer echten Alternative beantworten lassen. Doch sollten wir mehr von der Rolle und dem Kompetenzbereich des Malers wissen, um die Stilkopien je einzeln und als Typus in ihrer Tendenz richtig einschätzen zu können.

MANN, Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance. Köln-Opladen 1963, passim. — Heranzuziehen sind vor allem die Monographie von H. BUCHTHAL, The Miniatures of the Paris Psalter (*Studies of the Warburg Institute* 2). London 1938, die jetzt in Neuauflage erschienen ist, sowie das Tafelwerk von H. OMONT, Miniatures des plus anciens mss grecs de la Bibl. nat. du VIe au XIVe s. Paris 1929, Taf. I—XIVbis. — Die 14 ganzseitigen Bilder befinden sich heute nicht mehr in der zugehörigen, aber in einer ebenfalls aus dem 10. Jh. stammenden Handschrift: vgl. A. 36.

[4] WEITZMANN, a. O. (wie A. 2), passim mit Abb. 1—7.

[5] Ebd. 142f.

[6] Vgl. dazu ausführlicher unten S. 36f.

[7] WEITZMANN, a. O. (wie A. 2), Abb. 2.

Bei der Frage nach dem Maler kommt uns eine Besonderheit des Palatina-Psalters zustatten, die offenbar bislang eher Verwirrung gestiftet hat. Sie besteht in der Existenz einer „überzähligen" Miniatur, für die sich in der Vorlage kein Pendant findet. Der Maler ließ es nicht bei einem einzigen Mosesbild bewenden, sondern schloß ein zweites an, das auf den ersten Blick ebenfalls wie eine Kopie nach einem makedonischen Vorbild aussieht, das es aber nun einmal nicht gibt (Abb. 3). Mit anderen Worten: das „überzählige" Bild gleicht im Stil den anderen Miniaturen, die alle ein Vorbild im Pariser Psalter haben und dieses genau kopieren.

Die Forschung hat aus dieser Sachlage zwei Schlüsse gezogen, die sich direkt widersprechen. Charles Rufus Morey ließ sich von der stilistischen Visitenkarte des zweiten Mosesbilds zu der Annahme verführen, dessen Vorbild müsse im Pariser Psalter existiert haben, aber verlorengegangen sein[8]. Kurt Weitzmann dagegen kam zu dem umgekehrten Schluß. Er folgerte aus einigen ikonographischen Merkwürdigkeiten, die Vorlage des zweiten Mosesbilds könne nicht verlorengegangen sein, weil sie der Pariser Psalter nie besessen haben. Nach dieser Feststellung ging er noch einen Schritt weiter und zog in Zweifel, daß der Palatina-Psalter das berühmte Vorbild überhaupt direkt kopiert[9].

Beide Vorschläge irren, wie sich sogleich zeigen wird, darin, daß sie eine ganz und gar unselbständige Kopistenhaltung unterstellen, die nur fertige Produkte übernimmt und mehr oder weniger erfolgreich wiederholt. Bei genauerem Zusehen erweist sich nun, daß das Bild in toto zwar kein Pendant in der Pariser Handschrift hat, aber im einzelnen alle seine Bausteine daher bezieht. Das heißt also: das zweite Mosesblatt ist, als Komposition, eine Neuschöpfung im Stil der Vorlage und in den Einzelfiguren eine Zitatsammlung aus dieser Vorlage, der wie einem Musterbuch die Motive ohne Rücksicht auf Inhalt oder Identität entnommen wurden.

Die Beweisführung für diese These ist auf dreifache Weise möglich: einmal in der Aufdeckung der Unstimmigkeiten und „Nahtstellen" in der Komposition als solcher, zum anderen in der Ableitung der einzelnen Zitate aus der Vorlage und zum dritten in einer Untersuchung der Geschichte des Themas, das im zweiten Mosesblatt gestaltet wird. Beginnen wir mit einer Analyse der Komposition!

Das Bild vereinigt zwei Episoden miteinander, oben die Übergabe des Gesetzes an Moses, nach Exod. 34 und unten die Aushändigung dieses Gesetzes an das Volk der Israeliten, eine Szene, die keine bestimmte Bibelstelle illustriert, vielmehr allenfalls die Belehrung des Volkes als Akt einer Gesetzes-

[8] C. R. MOREY, in *Art Bull.* 11 (1929) 45.

[9] WEITZMANN, a. O. (wie A. 2), 139.

übergabe veranschaulicht, wofür man auf Exod. 34. 32 und andere Stellen verweisen könnte. Der Gesetzgeber erscheint in Person, als der „Alte der Tage“ (Dan. 7. 13) mit Kreuznimbus.

Auffallend an diesem Bild ist die Komposition. Sie dient offenbar einer Doppelaufgabe, die nicht problemlos in demselben Bild zu gestalten war. Sie will einerseits die beiden Episoden an einem gemeinsamen Bildort, im Bergmassiv des Sinai, ungezwungen zueinanderfügen und andererseits auf die inhaltliche Analogie zwischen ihnen in didaktischer Weise aufmerksam machen. Sie erfüllt ihre didaktische Aufgabe dadurch, daß sie zwei parallel angelegte Szenen einander zonenweise gegenüberstellt. Auf diese Weise kommen an der rechten Seite zwei Figuren übereinander zu stehen, die eine sozusagen auf dem Kopf der anderen, oben der Spender des Gesetzes und darunter sein Beauftragter, Moses. Der Vertikalbezug zwischen den beiden „aktiven“ Figuren wird dadurch noch verstärkt, daß sie sich beide in der gleichen Pose und Seitenwendung präsentieren. Aber die Gleichsetzung der beiden Zonen geht noch weiter. Oben werden die beiden Partner durch den Unterschied der Standebene voneinander getrennt. Unten legt der verschiedene Größen-Maßstab eine Zäsur zwischen sie. Die göttliche Person hält Distanz zu dem Propheten durch den erhöhten Standort. Der Prophet ist unten von dem Volk durch seine Körpergröße, die ihn zu einem Riesen macht, abgerückt.

Zu den Merkwürdigkeiten der Komposition gehört auch die ungleiche Betonung der beiden Bildhälften. Die rechte ist allein Trägerin der Handlung. Die linke geht dagegen leer aus, wird mit einer kahlen, zerklüfteten Felsgegend gefüllt, die nur durch einen einzelnen Baum belebt wird. Das Gebüsch auf dem Berggrat betont noch die ungleichen Bildhälften; es wirkt wie eine Barriere zwischen ihnen. Es dient hier als dunkle Folie hinter der Mosesfigur, so etwa, wie sich im Pariser Psalter der psallierende David oder die Personifikation der Reue (Abb. 15) gegen ein solches Gebüsch abheben[10]. Aber an der Stelle, die es hier einnimmt, stört es die räumliche Illusion empfindlich, indem es den Hintergrund nah heranholt und gegenüber der benachbarten Felskuppe unverhältnismäßig groß geraten ist. Die Landschaft erscheint wie eine Zugabe, und die Figuren fügen sich nur widerwillig in sie ein.

Dazu treten Ungereimtheiten in den einzelnen Motiven. Während der Gesetzgeber sonst nur durch eine Hand aus dem Himmelssegment vertreten ist, erscheint er hier in sichtbarer Gestalt. Als Ganzfigur war er aber schwer im Bild unterzubringen. Er stößt fast gegen den oberen Bildrand und steht auf einem Fußsockel, der mitten in freier Landschaft als Aufsatz der Bergkuppe reichlich deplaziert ist. Auch sein Partner Moses führt sich etwas sonderbar auf. Er nimmt von ihm das Gesetz, übrigens als Rotulus und nicht als

[10] Zum psallier. David BUCHTHAL, a. O. (wie A. 3), Taf. I.

Tafelpaar, mit unverhüllten Händen entgegen und hat die Sandalen anbehalten. Er verstößt damit in doppelter Weise gegen den Bibeltext und die altehrwürdige Bildtradition dieses Themas[11].

Der eigenartige Auftritt des Moses erklärt sich rasch, sobald man bemerkt, daß die Figur aus anderem Zusammenhang zitiert ist. Sie findet sich im Pariser Psalter telquel als betender Jonas wieder, nur notdürftig korrigiert in der Umdeutung der Bethaltung zu einer Empfangsgeste[12] (Abb. 4 und 5). Der Unterschied zwischen der stämmig gebauten Jungenfigur des Jonas und der feingliedrig dekadenten Jünglingsgestalt des Moses ist zwar nicht zu übersehen. Doch kann er nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Gewandmotive des Moses Zug um Zug jene des Jonas wiederholen. Sie sind dem Vorbild genau abgesehen und doch sicher, ohne Ängstlichkeit, in einer neuen Syntax vorgetragen. Die Rundungen im Gewandverlauf des Vorbilds verschwinden in der Kopie in straff gespannten oder scharfkantig gebrochenen Stoffbahnen. Wenn einer der beiden Maler ängstlich erscheint, so ist es nicht der Kopist des 13. Jahrhunderts, sondern paradoxerweise sein makedonischer Vorgänger. Man kann nicht umhin, dem späten Werk mehr Geschmack und Treffsicherheit zuzugestehen: so wird etwa die mißratene Bauchpartie des Jonas hier mühelos berichtigt.

Was für den Moses auf dem Berg gilt, das gilt ebenso für alle übrigen Figuren in der Miniatur des Palatina-Psalters. Auch sie haben jeweils ihr genaues Vorbild im Pariser Psalter, und keine macht darin eine Ausnahme. Der göttliche Gesetzgeber, den Weitzmann als Fremdelement im Rahmen des makedonischen Werks identifizierte, benutzt ungeniert eine weibliche Gestalt, die Personifikation der Weisheit, als Stilvorbild im Parisinus[13] (Abb. 6 und 7). Der Maler mochte sich dabei vor einem Kunden, der theologisch gebildet war, auf die gedankliche Verbindung zwischen Sophia und Logos berufen, vielleicht fanden aber solche Gespräche gar nicht statt. Der paläologische Kopist kürzte den Rocksaum, wie es sich für eine männliche Figur gehörte, und ließ seine Figur den Codex dezenter und würdiger tragen als die Sophia, die ihn etwas nachlässig unter die Achsel klemmt. Aber im übrigen kann man wieder jedem Faltenzug nachfahren und ihn in beiden Figuren an der gleichen Stelle wiederfinden.

Die dritte Figur bietet die Probe auf Exempel. Der Moses in der unteren Zone ist nichts anderes als ein Zitat nach dem Nathan, der im Pariser Psalter im Bilde der Reue Davids dem sündigen König ins Gewissen redet[14] (Abb. 3

[11] Zur Verknüpfung der Sandalenlösung, laut Exod. 3. 2, auf Berg Horeb mit dem Gesetzempfang auf dem Sinai s. BUCHTHAL, a. O. (wie A. 3), 33ff.

[12] Paris, Cod. gr. 139, fol. 431v (BUCHTHAL, a. O. wie A. 3, Taf. XII).

[13] Ebd. fol. 7v (BUCHTHAL, a. O., Taf. VII).

[14] Ebd. fol. 136v (BUCHTHAL, a. O., Taf. VIII).

und 15). In der Kopie wurde er statt dessen mit der Verkündigung des Dekalogs vor dem Volk der Israeliten beauftragt. Zu diesem Zweck wurde ihm der jugendliche Kopf des Moses aufgesetzt. Davon abgesehen, ist aber die Genauigkeit der Kopie ebenso überzeugend wie bei den anderen Figuren.

So bleibt nur noch die Judengruppe übrig. Sie fällt durch zweierlei Besonderheiten auf. Zum einen ist sie in sehr viel kleinerem Maßstab gehalten als der zugehörige Solist Moses, und zum anderen reagiert sie merkwürdigerweise auf den Empfang des Gesetzes mit Unruhe und Erstaunen, ja sogar Erschrecken. Beides klärt sich auf, wenn man sie als Adaption der Zuschauermenge am Fuß des Sinai aus dem Mosesblatt der Vorlage begreift (Abb. 8 und 9). Dort nimmt das Volk eine untergeordnete Nebenrolle ein und ist deswegen klein, nur halb sichtbar, in einer tiefen Schlucht untergebracht. Auch hat hier die Bekundung von Erschrecken ihren guten Sinn, denn sie bezieht sich auf die Naturereignisse, die das Erscheinen Gottes auf dem Sinai begleiteten. Die Korrespondenz ist im einzelnen nicht so groß wie bei den Hauptfiguren und kann es auch gar nicht sein, da man die Gruppe, statt nach links wie im Vorbild, nun nach rechts ausrichten mußte. Auch interpolierte man offenbar Motive aus der Menge von Niniveh, die im Pariser Jonasblatt aus dem Stadttor hervortritt[15]. Doch verrät eine Einzelheit, daß es in der Hauptsache die Gruppe des Pariser Mosesblatts war, an der sich der Kopist orientierte. Bei genauerem Hinsehen ist der Empfänger des Gesetzes im Vaticanus eine Hintergrundsfigur, die nur mit Kopf und einer Hand hinter dem Rücken einer Vorderfigur sichtbar ist. Sie stellt ein Zitat aus der Pariser Vorlage dar, wo sie einen Schreckensgestus vollführt, der jetzt in der Kopie zu einem Gestus des Empfangens umgedeutet wurde. Damit rückt eine bisherige Randfigur inhaltlich zum Anführer des Chors der Israeliten auf. Nicht deutlicher könnte die Mechanik der Anpassung makedonischer Motive an ihre neue Funktion zum Ausdruck gebracht werden.

Wir haben damit alle Beweise in der Hand, daß es der Pariser Psalter selbst war, den der Kopist vor Augen hatte, und nicht ein uns unbekanntes Derivat, von dem K. Weitzmann unsere Miniatur herleiten wollte. Die Besonderheit des Palatina-Psalters liegt nicht darin, daß dieser „dem Parisinus gr. 139 etwas ferner steht als die beiden anderen Psalterien des 13. Jahrhunderts“[16], sondern darin, daß er ihn auf andere Weise benutzte.

Warum aber wendete der Kopist ein derart umständliches Verfahren an, um ein neues Bild zusammenzustellen? Um darauf eine Antwort zu finden, gilt es zunächst einmal herauszufinden, warum er sich überhaupt an ein neues Thema heranwagte, wenn er in solchem Maße an seine Vorlage gebunden war.

[15] Vgl. A. 12.

[16] So WEITZMANN, a. O. (wie A. 2), 139.

Es muß doch einen Grund gehabt haben, daß er den immerhin stattlichen Bildzyklus der Vorlage, aus dem er ansonsten nur drei Blätter wiederholte, um ein neues Thema ergänzte: die Gesetzübergabe an die Juden. Dieser Zusatz war ihm offenbar so wichtig, daß er sich nicht scheute, in dessen Kontext den Gesetzempfang des Moses, nach Exod. 34, ein zweites Mal darzustellen, nachdem er ihn bereits, im Anschluß an Exod. 31. 18, im ersten Mosesblatt gebracht hatte, dort aus dem Parisinus.

Die Antwort darauf hält die Geschichte dei Psalterillustration bereit. Tikkanen teilte seinerzeit die byzantinischen Bildhandschriften der Psalmen ein in eine „Aristokratische Psaltergruppe“ und eine „Mönchisch-theologische Redaction“[17]. Seither hat die Forschung die soziologische Unterscheidung zwischen „höfischen Künstlern“ und „mönchischen Illustratoren“ aufgeben müssen[18], doch bleibt von Tikkanens These soviel bestehen, daß in der Tat zwei Traditionen der Psalterillustration nebeneinander existierten.

Während die „Mönchische Gruppe“ alle Psalmen und Oden illustriert, beschränkt die andere die Bilder auf wenige Textstellen, unter anderem auf den Anfang und die Mitte der Psalmen sowie auf die Anfänge der Hymnen bzw. Oden des Alten Testaments, die obligatorisch den Psalmen als Anhang nachgestellt wurden. Der Unterschied im Umfang der Bebilderung kommt vor allem dadurch zustande, daß die „Mönchische Gruppe“ auf dem freien Seitenrand fortlaufend illustriert, die andere dagegen gerahmte Vollbilder bietet, zumeist sogar wie im Palatina-Psalter auf eigenen Bildseiten. Dieser Unterschied ist grundsätzlicher Natur. Während die kontinuierliche Randillustration

[17] J. J. TIKKANEN, Die Psalterillustration im Mittelalter. *Acta Societatis Scientiarum Fennicae* XXXI 5, Helsingfors 1903, 11ff. (Mönchisch-theol. Redaction) und 112ff. (Aristokratische Gruppe).

[18] Zu diesen beiden Kennzeichnungen TIKKANEN, a. O. (wie A. 17), 112. Seit den Forschungen von N. MALICKIJ (in: Mél. Th. Uspensky II 2. Paris 1932, 235ff.) gilt als erwiesen, daß die ältesten Exemplare der „Mönchischen Gruppe“ die Liturgie der Sophienkirche voraussetzen. Nach A. GRABAR sind sie im Patriarchat selbst entstanden: vgl. A. GRABAR und I. ŠEVČENKO, beide in *Cah. Archéol.* 15 (1965) 39ff. und 65ff. — Inzwischen sind in der *Bibliothèque des Cahiers Archéologiques*, Band 1 und 5 (Paris 1966 und 1970) von S. DUFRENNE und S. DER NERSESSIAN einige „Mönchische Psalterien“ komplett ediert worden. — Wenn Tikkanens „reinliche“ Unterscheidung inzwischen modifiziert werden mußte, so heißt das aber nicht, daß nicht doch verschiedene Milieus im Spiel gewesen wären, ein kirchliches (wenngleich nicht immer klösterliches) und ein höfisches oder privates. Das Bildprogramm der „Aristokratischen Psalterien“, das den Buß-Psalm 50 und den „Herrscherspiegel“, Psalm 71 („Autorbild“) hervorhebt, läßt sich im Sinne einer soziologischen Deutung verwenden. Eine systematische Untersuchung des Materials steht freilich noch aus.

dem Text Vers für Vers folgt, lösen sich die Vollbilder auch inhaltlich aus einer direkten Bindung an den Text. Sie fassen statt dessen seinen Inhalt auf kumulierende und deutende Weise zusammen.

Leider ist die Geschichte der „Aristokratischen Gruppe" immer noch nicht geschrieben, ja, das Material überhaupt erst zum geringeren Teil veröffentlicht. So lassen sich denn die Umstände der Entstehung der Vollbilder noch ebensowenig übersehen wie der Kreis der dabei benutzten Quellen[19]. Die Fragestellung ist ähnlich wie bei den Vollbildern der karolingischen Bibeln von Tours, die als Titelbilder ganzer Bücher eine Auswahl aus dem Bildbestand ihrer Vorlagen treffen und sich aus ehemaligen Einzelbildern zusammensetzen[20]. Anders als in Tours, haben wir aber in Byzanz noch keine genaue Vorstellung über die zeitliche Erstreckung des Vorganges, und auch darin liegt ein Unterschied, daß die David- und Mosesbilder aus den Büchern Exodus und Könige in einen anderen Text „wanderten"[21].

Unser Exkurs in die Geschichte der „Aristokratischen Psalterien" wird nötig durch das „überzählige" zweite Mosesbild. Es unterscheidet sich vom ersten Mosesblatt durch das Thema der Gesetzesbelehrung der Israeliten, denen Moses die Tafeln überbringt. Wir treffen auf diese Szene in einer stattlichen Reihe von „Aristokratischen Psalterien" als Titelbild zu Ps. 77, der die Mitte des Psalmentextes bildet. Die Wahl dieses Themas erklärt sich aus den Anfangsversen des Psalms: „Mein Volk! Auf meine Lehre achte! Zu meines Mundes Reden neiget euer Ohr! Ich öffne meinen Mund zu einem Spruche." Und es folgt eine Geschichte Israels als warnendes Beispiel für die vielfache Übertretung des Gesetzes.

Das Bild interpretiert diese Verse selbständig und nimmt nicht Bezug auf ein bestimmtes Ereignis aus dem Buch Exodus, von dem hier auch gar nicht die Rede ist. Wiederum ergibt sich eine Parallele zu den touronischen Bibeln: das Exodusbild steht hier zwar vor dem zugehörigen Buch, illustriert

[19] Zu diesen Fragen vgl. vor allem BUCHTHAL, a. O. (wie A. 3), passim und zusammenfassend 67ff., sowie WEITZMANN mit Einzelbemerkungen zur Methode in *Journal of the Walters Art Gallery* 10 (1947) 33ff. u. 48ff.; in *Metropolitan Museum Journal* 3 (1970) 97ff. und, grundsätzlich, in seinem Werk Illustrations in Roll and Codex (Princeton 1947, ²1970) 131f. und 170. Vgl. auch A. 21.

[20] W. KOEHLER, Die karolingischen Miniaturen I: Die Schule von Tours. Berlin 1930—1933. — Vgl. jetzt die bahnbrechende Arbeit von H. L. KESSLER, welche die Koehler-These von einer „Leo-Bibel" des 5. Jahrhunderts zu Fall brachte: Hic homo formatur: The Genesis Frontispieces of the Carolingian Bibles. *Art Bull.* 1970, 143ff.

[21] Dazu WEITZMANN, Illustrations (a. O. wie A. 19), 132, wo die These einer „migration of miniatures from a basic text into a compiled one" entwickelt wird. Wir glauben freilich nicht, daß der ganze Bildzyklus des Psalters aus anderen Texten herüber „wanderte", sondern sehen die Tafelüberbringung als eine Erfindung bzw. Änderung „with regard to the new textual affiliation" (ebenda) an (s. dazu das Folgende).

aber mit der Gesetzesüberbringung ebenfalls keine bestimmte Textstelle, sondern faßt den Inhalt des ganzen Buches selbständig zusammen[22].

Die mangelnde Verbindlichkeit der Verse eröffnete beträchtlichen Spielraum für ihre Deutung, ja ließ auch andere Themen zu als die Tafelüberbringung des Moses. Gemeinsam ist allen Versionen nur die Anspielung auf die „Lehre", auf die das Volk Gottes achten soll. Doch schon für die Entscheidung, wer spricht, kommt keine generelle Einigung mehr zustande. So finden wir in einem „Mönchischen" Psalter Asaph vor, den Autor des Psalms. Da dieser aber kaum zu der Anrede „Mein Volk" berechtigt war, setzte der Illustrator in einem Medaillonbildnis die zweite göttliche Person als Urheber des Gesetzes hinzu[23].

Auch Moses, auf den die Wahl zumeist fiel, trug ja nicht „seine" Lehre vor, sondern war Mittelsmann Gottes. Deswegen veranschaulicht die zusätzliche Szene des Gesetzempfangs auf dem Sinai, woher der Prophet die Gesetze für das Volk empfangen hat. Der Gesetzempfang ist folglich an dieser Stelle nicht primäres, sondern sekundäres Element. Er war bereits Thema eines anderen Psalterbildes, bevor er für das Titelbild von Ps. 77 aktuell wurde, denn er leitete die zweite Moses-Ode (Deuteron. 32) ein, die Moses ausdrücklich als Autor nennt. Hier ist das Mosesblatt des Pariser Psalters eingebunden (Abb. 2), und hier können wir es in mindestens fünf Beispielen belegen. Da die Beispiele meist die Gesetzesbelehrung des Volkes unterschlagen, bestätigen sie auf diese Weise, daß es einen Unterschied machte, wo die Mosesbilder saßen[24]. Das Titelbild der Ode übernahm grosso modo sein Thema aus einer Exodus-Miniatur, während das Titelbild bei Ps. 77 den Hauptakzent auf die Darstellung der Tafelüberbringung legt, die sich nicht aus einer Textillustration der Bücher Exodus und Könige ableiten läßt. In der Regel wurden Gesetzempfang und Gesetzüberbringung im Bild miteinander vereint. Wenn aber

[22] Dazu KOEHLER, a. O. I 2 (wie A. 20), 130.

[23] London, Add. 19.352, fol. 100: S. DER NERSESSIAN, L'illustration des psautiers grecs du moyen age V. Paris 1970, Fig. 163.

[24] Es handelt sich um folgende fünf Beispiele: Pariser Psalter (Abb. 2); ein von Manuel Philes beschriebener Psalter (s. unsere A. 39); Theodor-Psalter, London Add. 19352, fol. 193ᵛ (DER NERSESSIAN, a. O. wie A. 23, Fig. 304); Athen MS 7, fol. 231ᵛ (P. BUBERL, Die Miniaturenhandschriften der Nationalbibliothek in Athen. Wien 1917, Fig. 43); Dumbarton Oaks-Psalter (olim Pantokratoros 49), fol. 73 (DER NERSESSIAN, in *DOP* 19 [1965] Fig. 10). — Diese Evidenz spricht gegen die anderslautende These Weitzmanns, die sich nur auf ein Beispiel beruft: das Titelbild zu Ode II sei nicht der Gesetzempfang, sondern das Bild des „Sängers" Moses gewesen, wie es im Oktateuch Vat. Gr. 747 vorkommt (Illustrations, a. O. wie A. 19, 131f.). W. belegt dies mit dem anatolischen Psalter Vatopedi 760, der die entsprechende Oktateuch-Illustration übernahm (ebenda Fig. 112 und 113). Doch beweist dies nur, daß der anatolische Psalter an dieser Stelle aus einem Oktateuch zitierte, nicht jedoch, daß der Archetyp bereits aus dem Oktateuch entlehnt hatte.

ein Illustrator zwischen den beiden Szenen zu wählen hatte, so entschied er sich, wie im Barberini-Psalter gr. 320 (Abb. 12), für die Gesetzüberbringung und ließ den Empfang der Tafeln fort[25]. Nicht deutlicher könnte ausgedrückt werden, daß das einstige Hauptthema in der neuen Verwendung nicht mehr den eigentlichen Bildinhalt, sondern nur noch ein Supplement bildete, das auch entfallen konnte.

Wir haben also im Rahmen des Psalters zu unterscheiden zwischen einem Titelbild vor der zweiten Moses-Ode und einem solchen vor Ps. 77, wohin das Thema des Gesetzempfangs, als Supplement, offenbar erst gelangte, nachdem es für die Moses-Ode eingeführt worden war. Wie wir sehen werden, wurde für den Palatina-Psalter ein Titelbild zu Ps. 77 gesucht, weil es in der Pariser Stilvorlage fehlte.

Welche Möglichkeiten die „Aristokratischen Psalterien" dafür anboten, sei an einigen ausgewählten Beispielen verdeutlicht. Wir beginnen dabei mit dem heute verschollenen Berliner Psalter des späten 11. Jahrhunderts, der in Konstantinopel erworben worden war[26] (Abb. 10). Er stellt die Gesetzüberbringung unter den Gesetzempfang auf dem Sinai, und zwar so, daß eine Trennleiste den beiden Begebenheiten je einen abgeschlossenen Bildraum verschafft. Obwohl mit der Sandalenlösung drei Episoden geschildert werden, sind eigentlich nur zwei gemeint: der Titulus unterschlägt zwar nicht wie sonst die dritte Episode, bringt die beiden anderen aber in engste Beziehung: „. . . Nachdem Moses die Tafeln Gottes in Empfang genommen hat, gibt er diese dem Volk des Herrn".

Vergleichen wir das Doppelbild mit dem Mosesblatt des Pariser Psalters, so bietet sich ein völlig anderer Eindruck. Der Rahmen umschließt nicht mehr einen einheitlichen Bildraum, den die verschiedenen Szenen miteinander teilen, sondern zwei Einzelbilder, die in didaktischer Weise aufeinander bezogen sind. Während die untere Szene keinerlei Äquivalent im Pariser Blatt hat, zeigt die obere das Thema nicht in der gleichen Version, sondern in jener, die in der Christinenbibel und, abgekürzt, im Dumbarton Oaks Psalter überliefert ist[27]. Eine solche Divergenz innerhalb der gleichen Gruppe braucht jedoch nicht zu überraschen, seit sich herausstellte, daß der Pariser Psalter

[25] Vat. Barb. Gr. 320, fol. 112. Vgl. dazu M. Bonicatti in *Bull. dell'Archivio Paleografico Italiano* NS 2—3 (1957) 117ff., besonders 123ff. mit weiterer Lit. und Taf. VI 2.

[26] G. Stuhlfauth, A Greek Psalter with Byzantine Miniatures. *Art Bull.* 15 (1933) 311—326 und Abb. 11.

[27] Zum Verhältnis zwischen dem Mosesbild des Pariser Psalters und jenem der Christinenbibel vgl. Buchthal, a. O. (wie A. 3) 35ff. Zur Miniatur in der Christinenbibel, Cod. Vat. Reg. Gr. 1, allgemein vgl. Miniature della Bibbia, a. O. (wie A. 2), Abb. 15 und farbig A. Grabar, Byzanz (*Kunst der Welt*). Baden-Baden 1964, 151. Zum Datum der Christinenbibel C. Mango in *Acta ad Archaeologiam et Artium Pertinentia* 4 (1969) 121ff. — Zur Miniatur im Dumbarton Oaks Psalter vgl. das Zitat in A. 24.

gar nicht den Archetyp vertritt, sondern eher als Sonderfall zu betrachten ist[28].

Was jedoch überrascht, ist die so andersartige Bildorganisation im Berliner Psalter. Bietet auch sie uns eine ältere Überlieferungsschicht, die vor die Entstehung von Vollbildern im Sinne des Pariser Psalters zurückreicht? Die Frage des Archetyps kann uns hier nicht beschäftigen, doch können wir nicht umhin, zum Eindringen des Themas der Gesetzüberbringung in die Psalterillustration einige Überlegungen anzustellen. Es zeigt sich dabei, daß das Thema, das der Berliner Psalter vor dem Pariser voraus hat, nicht auf den Archetyp zurückgeführt werden kann, und mit dem Zusatz-Thema entfällt auch die Zweiteilung als Eigenart des Psalterbildes in der Urfassung.

Vergleichen wir den Berliner Psalter mit einer zweiten Handschrift aus dem 11. Jahrhundert, so sieht die Sache nämlich ganz anders aus. Es ist dies ein Einzelblatt in Baltimore, Cod. 530 B, das in den Psalter Vatop. 761 aus dem Jahre 1088 gehört[29] (Abb. 13). Die Bildstruktur stimmt hier mit jener der Christinenbibel, die für die Vorlage stehen mag, überein, und es scheint, daß die Gruppe der am Bergfuß auf Moses wartenden Israeliten nur ausgetauscht wurde gegen die „neue" Szene, die mit den Psalmversen korrespondiert. Diese ist gleichsam integriert in das klassizistische Vollbild. Zwar ist sie unübersehbar in den „Vordergrund" gerückt, fügt sich jedoch ungezwungen mit den anderen Episoden zu einem harmonischen Ganzen. Die Raumeinheit unterstützt den Eindruck einer sukzessiven Abfolge der Handlung, die Moses vor, während und nach der Bergbesteigung schildert. Wir finden hier ein Vollbild im Sinne des Pariser Psalters. Es verdeckt eher die latente Polarität zwischen dem zweimaligen Aushändigen der Tafeln, die statt dessen vom Titulus allein formuliert wird: „Der Prophet Moses empfängt aus der Hand des Herrn die Tafeln. Der Prophet Moses bringt diese zum Volk herab." Der Künstler aber gibt dem künstlerischen Prinzip der Raumeinheit den Vorzug vor dem didaktischen Anliegen, dem der Berliner Psalter gerecht zu werden sucht.

Im Berliner und im Vatopedi-Psalter stehen zwei gleichberechtigte Lösungen für die Aufgabe eines passenden Psalter-Titelbildes vor Ps. 77 gegeneinander. Die übrigen Handschriften sind gewöhnlich um einen Ausgleich bemüht, der das Prinzip der künstlerischen Bildeinheit wahren soll, ohne das didaktische Anliegen zu opfern.

Ein Beispiel dafür ist der Athener Psalter Cod. 15 aus dem 12. Jahrhundert[30] (Abb. 14). Moses hat hier, verglichen mit dem Vatopedi-Psalter,

[28] Vgl. dazu die in A. 19 zitierte Literatur.

[29] Weitzmann in *Journal of the Walters Art Gall.* 10 (1947) 27, 33ff. und Fig. 1.

[30] Buberl, a. O. (wie A. 24) 16, Nr. 10 und Fig. 49.

die Seite gewechselt und bildet nun mit der Hand Gottes eine Bedeutungsachse, die vertikal durch beide Zonen reicht und den Gesetzgeber wie auch den Gesetzübermittler aufeinander bezieht. Die Miniatur weist damit bereits auf den Palatina-Psalter voraus. Eine Geländelinie setzt die beiden Zonen zögernd voneinander ab, ohne daß sie, wie im Berliner Psalter, vollständig voneinander getrennt werden.

Anders entscheidet sich der Maler im Barberini-Psalter aus dem Jahre 1177, von dem schon einmal die Rede war[25] (Abb. 12). Er verselbständigt die untere Zone der Berliner Miniatur zu einem Vollbild, das auch im Format etwa jenem im Pariser Psalter gleicht. Damit verschafft er dem Hauptthema den nötigen Nachdruck und geht der Aufgabe einer mehrszenigen Komposition aus dem Wege. Interessant ist, wie er dabei verfährt. Die Landschaftskulisse der Berliner Tafelüberbringung bleibt gleichsam „ungenutzt" im Hintergund stehen. Dazu aber werden fast brutal Requisiten aus dem Pariser Psalter (Abb. 2) eingeführt, wie der nackte Berggott und die Judengruppe, die hinter die Felsklippen des Vordergrundes genauso zurücktritt wie in Paris, wo sie jedoch keinen aktiven Part hat. Die Barberini-Miniatur ist eine deutliche Korrektur, ja ein Tadel am Berliner Doppelbild und beruft sich dabei auf die Pariser Cimelie des 10. Jahrhunderts.

Der einzige Nachfolger des Berliner Psalters, im Prinzip der Szenentrennung, ist leider ein Outsider, dessen altertümliche Streifenbilder weder in der Komposition noch in den Einzelmotiven die geringste Ähnlichkeit mit den bisher betrachteten Handschriften aufweisen: es ist dies der Sinai-Codex 61 aus dem Jahre 1274[31] (Abb. 11). Auch er läßt sich also nicht für die Frage des Archetyps auswerten. Dennoch ist er für uns von Interesse, denn er bezeugt erstmals eine wichtige Bildveränderung, die dann der Palatina-Psalter aufgreift. Der Gesetzgeber auf dem Sinai tritt hier in sichtbarer Gestalt ins Bild, statt sich von der Hand vertreten zu lassen. Die damit erreichte Redaktion des Bildthemas stimmt inhaltlich, wenngleich nicht formal, lückenlos mit jener im „überzähligen" Mosesblatt des Palatina-Psalters überein. Damit scheint erwiesen, daß dieses zweite Mosesblatt einer gerade damals aktuellen Ikonographie folgt, und bestätigt sich unsere Überlegung, daß es eine Neuschöpfung ohne Vorgänger in der Stilvorlage darstellt.

Die Interpolation des Gesetzgebers in anthropomorpher Gestalt ist wiederum mit dem Psalm 77 zu deuten, den die Miniatur einleitet. Wie S. Der Nersessian nachwies, waren die ersten Verse des Psalms nicht nur auf Asaph und Moses bezogen, sondern schon früh christologisch erklärt worden von der

[31] Unpubliziert. Der Psalter ist nicht auf dem Sinai entstanden, sondern erst spät durch eine gewisse Katharina dorthin geschenkt worden (vgl. fol. 234^{v}). Zu dem Bild s. Der Nersessian in *DOP* 19 (1965) 175.

Exegese[32]. Sie wurden Christus selber in den Mund gelegt und auf das Gesetz des Neuen Testaments gedeutet. Eine Reihe von Psalterien setzt denn auch Christus direkt ins Bild, sei es als Lehrer vor dem Volk, sei es als Bildnis-Ikone, wie im Dumbarton Oaks Psalter[33].

Die Einfügung des ganzfigurigen Gesetzgebers in die Sinai-Szene, mit der die beiden paläologischen Psalterien erstmals aufwarten, darf daher wohl als Verknüpfung zweier verschiedener Bildtraditionen für das Titelbild bei Psalm 77 verstanden werden[33a]. Der Kreuznimbus des Gesetzgebers verweist auf Christus als den praeexistenten Logos, das greise Haupthaar dagegen auf Dan. 7. 13. Die theologische Bedeutung dieser Interpolation zu bestimmen, mag Berufeneren überlassen bleiben. Doch ist ihre bild-didaktische Funktion nicht zweifelhaft. Sie deckt die Korrespondenz zwischen den beiden Szenen auf, die nun als zwei Teile oder Hälften desselben Geschehens begriffen werden können. Die Mittlerrolle des Moses wird ebenso klar dargelegt wie die Partnerschaft zwischen Gott und seinem Volk, ganz so, wie sie die ersten Verse von Psalm 77 für die Verkündigung des Gesetzes artikulieren.

Überblickt man den Bestand der überlieferten Titelbilder bei Ps. 77, die das Thema der Gesetzüberbringung enthalten, so fällt es schwer, K. Weitzmann in der Annahme zu folgen, sie fußten auf zwei Oktateuch-Szenen, die beide zunächst getrennt in den Psalter gekommen und erst in einem zweiten Stadium miteinander verschmolzen worden seien[34]. Die Variationsbreite der Versionen läßt sich kaum auf zwei Archetypen reduzieren, und die von Weitzmann genannten Oktateuch-Bilder haben überdies den Nachteil, daß sie keinen Bezug zu den Psalmen haben und vor allem in beiden Fällen andere Episoden wiedergeben, die im Inhalt unvergleichbar sind, nämlich die Belehrung des Volkes vor der Bergbesteigung und die Zerstörung der Tafeln im Beisein Josuahs. Anstelle der Weitzmannschen Vermutung bietet sich aber eine andere Schlußfolgerung an, nämlich daß die Gesetzüberbringung gar nicht aus der Bibelillustration herüber-„gewandert" ist, sondern für den Psalter erfunden und einem älteren Mosesbild integriert oder angeschlossen wurde. Die Einfügung der göttlichen Person wäre dann das letzte Stadium in einer solchen Entwicklung gewesen.

Der Kopist des Palatina-Psalters wußte nicht nur um die von uns aufgerollte Bildgeschichte des Moses-Themas im Psalter, sondern auch um deren neuesten Stand, wie die Interpolation der göttlichen Person anzeigt. Wenn

[32] Der Nersessian, a. O. (wie A. 31), 173ff.

[33] Ebd. Fig. 7.

[33a] Eine andere Verknüpfung der beiden Traditionen bietet der Psalter Marc. Gr. 565 in Venedig (ebd. Abb. 58), der den Gesetzempfang mit einer Lehrszene Christi vor dem Volk verknüpft.

[34] Weitzmann, in *Journal of the Walters Art Gall.* 10 (1947) 33ff.

ihm diese Tradition also vertraut war, dann konnte er auch nicht übersehen, daß der Pariser Psalter ihm ein passendes Titelbild für Ps. 77 versagte. Hier mußte Abhilfe geschaffen werden. Sie bestand darin, daß er das benötigte Thema mit dem Formenmaterial der Stilvorlage schilderte. Er machte es sich nicht so einfach, eine Ersatz-Vorlage mit dem fertigen Thema heranzuziehen, offenbar, um keinerlei Risiko eines Stilbruchs einzugehen.

Die Trennung der beiden Szenen in selbständige Bildeinheiten, die wir in der inhaltsgleichen Miniatur des Sinai-Psalters 61 finden (Abb. 11) und auch im Berliner Psalter, wurde von ihm erst gar nicht erwogen, weil sie dem Stilvorbild widersprochen hätte. Eine andere Lösung im Sinne des Vatopedi-Psalters, der ein ähnliches Problem bereits bewältigt hatte, war ihm vielleicht nicht bekannt. Tatsache ist, daß der Maler sich nur auf sich selbst verließ und mit genauen Zitaten aus dem Pariser Psalter arbeitete, um authentisch zu wirken. Das gelang ihm immerhin so gut, daß er auch die Kunsthistoriker hinter das Licht führte. Die Frage nach dem Maler, die wir anfangs stellten, hat auf diese Weise eine Antwort gefunden. Es war der Maler, der sich für eine solche Prozedur entschied, nachdem ihm der Auftraggeber durch den Hinweis auf das Stilvorbild die Aufgabe im allgemeinen Sinne gestellt haben mochte.

Bevor wir auf diese Aufgabe näher eingehen, müssen wir noch eine Überlegung nachtragen, die sich jetzt aufdrängt. Fehlte dem Kopisten für „sein" Mosesblatt nur ein passendes Vorbild oder fehlte ihm überhaupt eines für Ps. 77 im Pariser Psalter? Was fand er dort vor, als er die Handschrift an dieser Textstelle aufschlug? Wo stieß er dort auf das Mosesblatt, das er zunächst kopierte, bevor er ein zweites dazu entwarf?

Wir konnten in den „Aristokratischen Psalterien" zwischen einem Mosesblatt vor Ps. 77 und einem solchen vor der zweiten Moses-Ode unterscheiden. Wie wir sahen, nimmt das Pariser Blatt keinen Bezug auf Ps. 77 und paßt besser zur Ode, wo wir auch seinen angestammten Platz vermuten. Tatsächlich sitzt es im Pariser Psalter vor der zweiten Moses-Ode. Nichts ist also natürlicher als anzunehmen, daß der Kopist die Oden-Miniatur für die gleiche Stelle wiederholte, wo er sie in der Vorlage fand, daß er dagegen die Lücke vor Ps. 77 mit seinem eigenen Produkt füllte.

Doch die Fakten, mit denen der Historiker arbeitet, geben die Logik der Geschichte nur widerwillig und auf Umwegen preis. In der Sinai-Leningrader Schwester-Kopie des Pariser Psalters, auch sie aus dem 13. Jahrhundert, finden wir nur ein einziges Mosesblatt, nämlich die Replik der Pariser Miniatur, und diese sitzt nicht vor der Ode, wo sie zu erwarten wäre, sondern vor Ps. 77. Und im Palatina-Psalter saßen die beiden Mosesblätter, bevor sie von der Bibliotheksleitung aus der Handschrift in ein Album transferiert wurden, nicht an den zwei von uns benannten Stellen, sondern auf einem heute aus-

einandergeschnittenen Doppelblatt, beide vor Ps. 77[35]. Weitzmann hat aus diesen beiden Fakten geschlossen, auch im Pariser Psalter habe das Mosesblatt ursprünglich den Ps. 77 eingeleitet und nicht, wie heute, die Deuteronomium-Ode.

Dennoch möchte ich an meiner Auffassung festhalten, daß der Kopist in seiner Vorlage das Mosesbild dort antraf, wo es heute noch sitzt, nämlich vor der Ode. Zwar wissen wir nicht, wann die Pariser Bilder in die heutige Handschrift übergewechselt sind[36], doch muß das bereits in byzantinischer Zeit geschehen sein, wie sogleich dargelegt werden soll. Daß der Kopist seiner Vorlage in der Bildplazierung nicht mehr folgte, liegt daran, daß er einen anderen Typus der Psalmenbebilderung wählte, der statt vor den einzelnen Oden nur ein einziges, heute im Palatina-Psalter verschwundenes Bild vor dem gesamten Oden-Teil vorsieht. Die Bilddoppelung vor Ps. 77 erklärt sich jetzt daraus, daß er auf das Mosesblatt der Vorlage nicht verzichten wollte, aber eine ikonographische „Korrektur" hinzufügte, welche die Textbindung an Ps. 77 verdeutlichen sollte.

Den Beweis für die Bekanntschaft mit der Bildanordnung des Pariser Psalters in der Entstehungszeit des Palatinus liefern uns zeitgenössische Verse, die als Beischriften für Psalterbilder gedichtet wurden und den Sitz dieser Bilder im Psalter mitteilen. Es sind dies Verse des Hofpoeten Manuel Philes, um 1300 entstanden im Auftrag eines Mäzens, der sie für eine Handschrift vom Typus des Palatinus bestellt hatte[37]. Wir greifen daraus jene beiden Tetrastichen heraus, die sich auf ein Mosesbild beziehen. Das erste war bestimmt „für ein Bild des Propheten Moses", den man „stehen und den Juden das Gesetz überreichen sah": das Bild saß vor Ps. 77 „in der Mitte des Psalters"[38]. Das zweite Tetrastichon entstand für ein Bild „vor der zweiten Ode" und beschreibt dieses wie folgt: „Moses empfängt die Tafeln von Gottes

[35] Die Bilder gehörten nicht zu den Textlagen, sondern waren gesondert eingebunden: Miniature della Bibbia, a. O. (wie A. 2) 15f. — Ich bin Rev. P. Canart zu Dank verpflichtet für die Mitteilung, daß die Mosesblätter ein Bifolium bildeten, und zwar „non reglé (le premier f. présente cependant, dans la marge supérieure, une série de points-jalons), côté poil à l'extérieur. Malgré les consolidations au moyen de bandes de parchemin minces, on peut encore nettement constater, dans la partie supérieure du pli central, que les deux ff. ne formaient qu'un bifolium".

[36] Dazu H. Bordier, Descriptions des peintures et autres ornaments contenus dans les mss grecs de la Bibl. Nat. Paris 1883, 110; G. Millet und S. Der Nersessian in *REArm* 9.1 (1929) 165ff. und H. Buchthal, a. O. (wie A. 3), 66.

[37] Manuelis Philae Carmina ed. E. Miller, I. Paris 1855, 52ff. Vgl. dazu Tikkanen, a. O. (wie A. 17), 132ff. und H. Belting, Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft. *Abh. Heidelb. Akad. d. Wiss.*, ph.h. Kl. 1970, 13f. und 41.

[38] Ed. Miller I 53: Εἰς τὴν μέσην τοῦ ψαλτηρίου. Εἰς εἰκόνα τοῦ προφήτου Μωϋσέως ἑστῶτος καὶ τοῖς Ἰουδαίοις διδόντος τὸν νόμον. Die Verse selbst, die offenbar auf die neutestamentliche Deutung des Psalms anspielen, lauten: ἐνταῦθα Μωσῆς καὶ Σινᾶ θεῖος

Hand / und zerstört den verderblichen Irrtum. / Er selbst jedoch preist zweimal den Herrn / und gibt den Juden das lebenspendende Gesetz“[39].

Mit Ausnahme des letzten Verses, mit dem der eifrige Dichter vielleicht dem Bild aus Stoffmangel eine weitere Szene hinzudichtete, paßt diese Beschreibung vortrefflich zum Pariser Mosesblatt und seiner Replik. Die Verse zeugen von der Existenz eines anderen Prachtpsalters aus dem späten 13. Jahrhundert, der wie jener der Palatina zwei Mosesbilder besaß, und zwar genau an den beiden Stellen im Text, die wir für sie auf anderem Wege erschlossen haben. Damit gerät der immerhin alte Befund im Pariser Psalter in ein anderes Licht. Warum sollte das Mosesblatt nicht schon damals, als es unser Kopist sah, an der heutigen Stelle gesessen haben, nämlich vor der Ode?

Die Verse des Manuel bestätigen im übrigen, daß man zur Entstehungszeit des Palatina-Psalters die Miniaturen als autonome Bilder im Sinne von Ikonen auffaßte und um ihrer selbst willen schätzte. Diese Erkenntnis sichert nun auch dem Auftraggeber, neben dem Maler, seinen Part beim Zustandekommen des Bildschmuckes. Und noch ein anderes. Sie legt den Gedanken nahe, daß die gleiche Mentalität für die Übertragung der Pariser Bilder in eine andere, fast gleichaltrige Handschrift verantwortlich war, die auch die Kopien nach diesen alten Blättern anregte. Erhaltung und Nachahmung der alten Miniaturen sind nur zwei Seiten derselben Münze. Die Buchbilder waren als künstlerische Leistungen ebenso Gegenstand einer behutsamen Aufbewahrung wie auch einer aufmerksamen Stilkopie geworden. Man wußte ihren Stil so zu schätzen, daß man ihn „sprechen“ lernte, um damit eine freie Nachschöpfung zustande zu bringen. Das „überzählige“ Mosesblatt des Palatina-Psalters ist somit Zeugnis für ein Stilbewußtsein, das uns tieferen Einblick in das Formverständnis jener Zeit vermittelt, als es alle schriftlichen Quellen vermöchten.

Die Miniaturen in Paris und ihre Repliken oder Nachschöpfungen im Palatina-Psalter lassen sich mit einem gewissen Recht vergleichen mit den „authentischen Exemplaren“ der Klassikertexte und ihren philologisch exakten Abschriften im Literaturstudium jener Zeit. Wir hören immer wieder davon, daß die Gebildeten einander einwandfreie Ausgaben eines Klassikers ausleihen oder solche als Vorbilder in eine Bibliothek oder „Schule“ stiften[40].

τόπος | καὶ πλῆθος ἑστὼς καὶ καλούμενος νόμος. | Οὐρανὸν οὖν νόμιζε τὸν θεῖον τόπον. | Θεὸν δὲ Μωσῆν καὶ λαοὺς ἡμᾶς νέους.

[39] Ebenda I, 53f.: Εἰς τὴν δευτέραν ᾠδήν. Die Verse lauten: Πλάκας ὁ Μωσῆς ἐκ θεοῦ δεδεγμένος | Ἐνταφιάζει τὴν φθισίβροτον πλάνην. | Αὐτὸς δὲ καὶ δὶς εὐλογῶν τὸν δεσπότην | τὸν ζωτικὸν δίδωσιν Ἑβραίοις νόμον.

[40] Vgl. dazu zuletzt I. Ševčenko, Théodore Métochites, Chora et les courants intellectuels de l'époque, in: Art et Société des Paléologues. Venedig 1971, 15ff. sowie die verschiedenen Rapports der Sektion I des XIV Congrès Internat. Études Byz. (Bukarest 1971) zum Thema „Société et Vie Intellectuelle au XIVe siècle“, vor allem jene von H. Hunger und I. Ševčenko.

Man könnte den Vergleich zwischen den literarischen und den künstlerischen Vorbildern noch weiter führen. Die „guten“ Texte waren ja Vorbilder in einem doppelten Sinne. Sie leisteten ihren Dienst nicht nur für die korrekte Überlieferung eines antiken Werks, sondern auch für die philosophische und hochsprachliche Ausbildung in den Schulen. Auch die Miniaturen appellierten nicht nur an den Besitzerstolz, sondern auch an den künstlerischen Ehrgeiz jener Maler, denen sie implicite zur Beherzigung empfohlen waren. Zweifellos stellte sich bei ihnen der Gedanke an eine Art von künstlerischem Klassikertext ein. Daß sie kopiert wurden, entschied ja wohl kaum in erster Instanz der Maler. Dem Maler blieb aber überlassen, wie er sich damit auseinandersetzte.

Doch darf man den Vergleich zwischen dem literarischen Attizismus und der Malerei jener Zeit nicht zu weit treiben. Die Malerei, die den Primat unter den Künsten behauptete, war meist religiös gebunden[41]. Sie erfüllte andere Funktionen im Leben des gebildeten Byzantiners als die Literatur der heidnischen Antike. Sie war kirchlich gebunden und wandte sich mehr an seine gläubige Seele als an seinen philosophisch geschulten Verstand.

Immerhin nehmen die Psalterbilder einen Sonderstatus innerhalb der Malerei ihrer Zeit ein. Sie sind zwar auch christlichen Inhalts und sitzen bei Pflicht-Texten der religiösen Erbauung. Aber sie waren bis zu gewissem Grade „exempt“, angesiedelt im Bereich des Buches, und zwar jenes Buches, das bei den lesekundigen „besseren Kreisen“ in Privatgebrauch stand[42]. Wir dürfen als Besitzer solcher Bilderpsalter die gleiche Schicht der Literaten ansehen, denen auch die Klassikertexte lieb und teuer waren. Bereits im Schriftbild hatten diese Handschriften ähnliche ästhetische Wünsche zu erfüllen wie die „schönen“ Klassiker-Ausgaben. In ihren Klassizismen drücken die Bilder eine besondere Auftrags-Situation aus. Ein Beispiel ist der antike Topos des Berggottes Sinai, der in heidnischer Nacktheit den Ereignissen aus dem Alten Testament beiwohnt, als gehöre er natürlich hinzu (Abb. 1). Das Motiv stammt wie alles andere im Bild aus dem Pariser Psalter und hilft dessen Rolle als Stilvorbild mit erklären (Abb. 2). Bereits dort war ja der rechtgläubige christliche Inhalt ausgedrückt mit antikischen Vokabeln. Wie bewußt man den

[41] Dazu Belting, a. O. (wie A. 37), 47. — Allerdings haben wir von der „profanen“ Kunst dieser Zeit kaum eine Vorstellung, sondern sind auf gelegentliche schriftliche Erwähnungen angewiesen. — Im übrigen müßte der Begriff „profan“ (dazu Demus, a. O. wie A. 1, 59f.) einer kritischen Prüfung unterzogen werden. Zur profanen Kunst jetzt A. Grabar, in *Rapports* III des in A. 40 erwähnten Kongresses, 7ff.

[42] Dazu Belting, a. O. (wie A. 37), 37.

Unterschied zwischen Inhalt und Form empfand, legt das zweite Moses-Blatt nahe. Es kleidet einen damals aktuellen theologischen Inhalt in eine klassizistische Form und arbeitet dabei ebenso mit Zitaten wie ein literarisches Produkt dieser Zeit, das die Klassiker-Kenntnisse seines Autors herauszustellen hatte.

Wir müssen die „Renaissance-Kopien", die Weitzmann als erster identifizierte, als eine besondere Spielart der spätbyzantinischen Malerei ansehen, als eine Spielart freilich, die ihren Beitrag zum Ganzen leistete. Das Ganze läßt sich jedoch nicht als „Renaissance" bestimmen, auch dann nicht, wenn man den Begriff auf eine „Klassik" im 13. Jahrhundert bezieht, die man von einem Paläologen-Stil des 14. Jahrhunderts trennt, wie das geschehen ist. Ob das eine eine „Klassik" ist und das andere ein „Bruch" mit einer solchen, bedarf noch weiterer Diskussion. Die Formveränderungen, die sich in der Stilentwicklung zwischen ca. 1250 und 1320 abspielen, lassen sich mit dem eingestandenen oder nicht eingestandenen Gedanken an Hochrenaissance und europäischen Manierismus nicht ohne weiteres deuten. Man darf nicht vergessen, daß hier von der abendländischen Kunstgeschichte Begriffe entlehnt werden für eine Kunst, die doch zunächst einmal eine mittelalterliche war. Statt von „Renaissance" könnte man mit gleichem Recht, auf andere Phänomene hinweisend, von einer „byzantinischen Gotik" sprechen. Die terminologischen Schwierigkeiten sind im übrigen nicht unähnlich jenen für die Zeitgenossin der paläologischen Malerei in Italien: Dugento und Trecento sind schließlich nur Zeitbegriffe, welche die fehlenden Stilbegriffe ersetzen.

Der Paläologenstil hatte eine breite Basis und war von langer Hand vorbereitet. Er war in Byzanz die letzte ‚Umgangssprache' von universaler Geltung und wurde von der ganzen orthodoxen Welt rezipiert. O. Demus hat mit Recht die Entwicklung vor 1300 als Prozeß einer „Entstehung des Paläologenstils" gesehen. Die „dernière renaissance" der byzantinischen Kunst war in der Tat ebensowenig eine Renaissance wie die anderen „Renaissancen" in der langen Geschichte dieser Kunst[43]. Man sollte eher, mit Chatzidakis, von einer Serie von Klassizismen sprechen, die in dieser traditions- und regelbewußten Kunst gesetzmäßig wiederkehren[44], sich freilich in der Kunst und

[43] Ich entnehme den Begriff der „dernière renaissance de l'art byzantin" dem gleichnamigen, übrigens gegen den Begriff polemisierenden Aufsatz von Ch. Diehl in *Journal des Savants* 15 (1917) 361ff. Man könnte hier den bekannten Satz von Th. Schmit (La renaissance de la peinture byz. au XIV s. *Rev. Archéol.* 20 [1912] 127ff.) zitieren: „Est-il admissible de parler de ‚Renaissance' chaque fois que Byzance se souvient de ces ancêtres hellènes?" Zum Problem der Renaissance s. bereits Demus, a. O. (wie A. 1) 59f. — Neuerdings spricht Demus von einer „series of renascences" und einer „cyclic recurrence of stylistic attitude" (Byzantine Art and the West, 1970, 3).

[44] M. Chatzidakis, Classicisme et tendances populaires au XIVe s., in *Rapports* I, a. O. (wie A. 40), 97ff. und 122ff. Wieweit die Parallele zum sprachlichen Dualismus der Zeit, zu Attizismus und Volkssprache, berechtigt ist, kann hier nicht untersucht werden. — Zum Problem „Klassik, Klassizität, Klassizismus" s. die so betitelte, anregende Arbeit von K. Bauch (jetzt in K. Bauch, Studien zur Kunstgeschichte. Berlin 1967, 40ff.). Wie schwierig auch die Anwendung des Begriffs des Klassizismus für die byzantinische Kunst wird, mögen die folgenden beiden Definitionen zeigen (zitiert bei Bauch, a. O. 45): „Im Gegensatz zur Renaissance ist aller Klassizismus dadurch bestimmt und beschränkt, daß er klassische Formen eben nur als Formen wiederholt" (W. Schadewaldt), und: „Man hat . . . jeden Stil klassizistisch zu nennen, insofern er die Klassik theoretisch oder praktisch zu einem Dogma erhebt . . ." (Bauch). Wo ist diese Klassik in unserem Fall? Welches sind die klassischen Formen, die wiederholt werden?

noch viel deutlicher in der Literatur der Paläologenzeit verdichten: H. Hunger, der die sozialpsychologischen Hintergründe dafür aufgedeckt hat, weist soeben auf die literarische Spielart eines „formalen" Klassizismus im sprachlichen Sinne hin[45]. Er bietet uns damit eine mögliche Analogie für die Eigenart des zweiten Mosesblatts. Wir dürfen aber von der klassizistischen Spielart des Palatina-Psalters nicht auf den Zeitstil schließen, denn solche Klassizismen erlangten in der byzantinischen Kunst nie eine so allgemeine Geltung, daß man einen Epochenstil nach ihnen benennen dürfte.

Die Einschätzung des Palatina-Psalters ist abhängig vom Standort seines Betrachters in dieser Grundsatz-Debatte. So rückt K. Weitzmann, der die „spätbyzantinischen Elemente" wohl bemerkte, das Werk von den anderen „Renaissance-Kopien" ab als einen Nachzügler, dessen Verhältnis zur Vorlage sich geändert, die Unmittelbarkeit verloren hätte[46]. Wie wir sahen, war jedoch die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Vorbild, das keineswegs an Anziehungskraft eingebüßt hatte, sehr intensiv und sehr bewußt. Auch erreicht der Palatina-Psalter, der beinahe doppelt so groß ist wie seine Schwesterkopien, als einziger die Vorlage im großen Format[47]. Verglichen mit dem Sinai-Leningrader Codex, ist er von entschieden höherem Rang. Während der Maler dort zu keinem Personalstil fand, ist dieser hier ganz ausgeprägt. Die enge, ja charakterlose Buchstaben-Wiederholung dort darf nicht als Zeichen einer „Klassik" gewertet werden, welcher der Palatina-Psalter bereits entfremdet worden wäre. So läßt sich auch das zeitliche Verhältnis zwischen den beiden Werken mit den Miniaturen allein nicht ermitteln.

[45] Zur Unterscheidung eines „formalen" und eines „stofflichen" Klassizismus s. H. Hunger, Klassizistische Tendenzen in der byz. Literatur des 14. Jhs., in *Rapports* I, a. O. (wie A. 40) 83ff. — Selbst jene, die zwischen dem 14. und dem 13. Jh. grundsätzlich unterscheiden wollen (was uns nicht zulässig erscheint), müßten einräumen, daß der Palatina-Psalter auf der Grenze steht, wenn nicht sogar mehr dem 14. Jh. zuzurechnen ist.

[46] Weitzmann, a. O. (wie A. 2) 139.

[47] Zum Format des Palatina-Psalters s. A. 2. Der Sinai—Leningrader Psalter mißt 185 × 143 mm, jener in Jerusalem 195 × 140 mm.

Und noch ein weiteres. Wie wir sahen, ist der Pariser Psalter selber bereits ein eklektisches Erzeugnis von zweifelhaftem Rang. Indem sich die Replik von ihm löste, brachte ihr das nicht nur Nachteile ein. Die Autorität des Vorbilds hatte ihre Grenzen an der Kompetenz des Malers, der sich mit dem Vorbild beschäftigte. Die Jerusalemer Handschrift, die dritte im Bunde[48], ist in der Deutung der Vorlage ähnlich frei wie der Palatina-Psalter, nur auf andere Weise. Dies läßt sich an der einzigen, in der Handschrift verbliebenen Miniatur beobachten, am Bild der Reue Davids (Abb. 15 und 16). Sie streckt und dehnt den drückend engen, vollgestellten Bildraum des Pariser Psalters aus und verkleinert die Figuren gegenüber ihrer Umgebung so empfindlich, daß diese eine neue Bewegungsfreiheit innerhalb des Bildrahmens gewinnen. Endlich wird der hart skulpturale Figurenstil der makedonischen Miniaturen in eine locker mit rein malerischen Mitteln skizzierende Manier übersetzt, die antikischer wirkt als das Stilvorbild, so paradox das klingt. In dieser Manier setzt sich der Jerusalemer Psalter deutlich von jenem der Palatina ab, obwohl die beiden Handschriften offenbar das gleiche Vorbild benutzt haben. Wenn sich darin ein Zeitunterschied ausdrückt, so müssen wir daraus schließen, daß der Pariser Psalter über einen längeren Zeitraum als Vorbild diente[49].

Aber auch gemeinsame Züge lassen sich bei beiden Werken ermitteln. Betrachten wir dazu das erste Mosesblatt des Palatina-Psalters zusammen mit seinem Vorbild (Abb. 1 und 2). Das veränderte Proportionsverhältnis zwischen den Figuren und ihrer Umgebung fällt wiederum auf. Ebenso wird der Formenreichtum der Vorlage wiederum stark reduziert, und die Komposition baut sich aus klar aufeinander abgestimmten Teilflächen, statt durch Raumschichtung, auf. Die Bergformen sind ex novo erfunden. Während sie in der Vorlage gedrückte kubische Massen mit flachen Terrassen bilden, sind sie in der Kopie steile Hügel mit langen Hängen und unruhig bewegten Gipfeln. Sie schließen jetzt die Figuren ein, wiederholen ihren Umriß und führen ihre Bewegung fort. Überall entsteht eine enge Wechselbeziehung zwischen Figur und Landschaft. In der Landschaft wird das Gerüst der Komposition gleichsam herausgearbeitet. Zwei große Dreiecke, die sich überlappen, gliedern mit ihren Seitenlinien das Bild. Die farbliche Zusammenfassung der fest umrissenen Bildteile erhöht noch den Zusammenhalt der straff organisierten Komposition. Diese Farben sind auf wenige, harmonisch zusammenklingende Töne mit zarten Stufen abgestellt.

[48] Ebenda 136. Allerdings hat WEITZMANN durch den Fund einer weiteren Miniatur aus dem Jerusalemer Psalter in Leningrad das Problem aufgeworfen, ob der Pariser Psalter hier überhaupt das direkte Vorbild war. Die Leningrader Darstellung kopiert nicht das entsprechende Thema im Parisinus: vgl. *Metropolitan Museum Journal* 3 (1970) 101f. und Abb. 4.

[49] Zum Jerusalemer Psalter s. BELTING in *Kunstchronik* 1964, 242 und Abb. 2.

Die Figuren, deutlich verschieden von jenen in Jerusalem, paraphrasieren das Stilvorbild auf eigene Weise. Sie werden als selbständige Formeinheiten von ihrer Umgebung abgesondert. Ihr Wuchs ist schlanker, ihre Köpfe sind kleiner und nehmen einen sentimentalen Ausdruck an. Die optischen Kontraste werden aufgelichtet und durch scharfe Linien ersetzt. In der Härte der Splitterflächen, in den „ausgefransten", eckig geführten und mit feinem Lichtsaum geänderten Konturen zeigen sich Manierismen des entwickelten Paläologenstils.

Diese bieten den Zeitstil in einer besonderen Spielart, in der sich die Beschäftigung mit dem Stilvorbild niedergeschlagen hat. Die nächsten Verwandten sind denn auch nicht von ungefähr Buchbilder, in denen sich eine ähnliche Auseinandersetzung mit makedonischen Vorlagen von der Art des Pariser Psalters widerspiegelt. Es sind dies eine ganze Reihe von Evangelien-Handschriften und ein Apostelcodex, die in einem einzigen Konstantinopler Atelier gegen Ende des 13. Jahrhunderts entstanden sind[50]. Wie eng die Verwandtschaft ist, wird man erkennen, wenn man etwa den stehenden Moses am rechten Bildrand des ersten Mosesblatts (Abb. 1) vergleicht mit dem Johannes der vatikanischen Evangelien, Cod. gr. 1158, oder dem Lukas der vatikanischen Apostelhandschrift, Cod. gr. 1208[51]. Selbst einzelne Stilmittel wie die scheibenhaft harte Umrißführung an Knie und Oberschenkel oder der Lichtsaum kehren wieder. Das Pathos der überlängten Figuren, an denen wir auch die kleinen verkrüppelten Gliedmaßen beobachten, ist das gleiche. Man wird nicht umhin können, in diesen „Renaissance-Kopien" charaktervolle Vertreter der paläologischen Formauffassung zu sehen.

Die Stilverwandten des Palatina-Psalters bieten uns nun auch wichtige Hinweise auf dessen Entstehungszeit und das Milieu, in dem dieser entstand. Ich habe sie die „Gruppe der Palaiologina" genannt, weil in den genannten vatikanischen Evangelien das Monogramm einer Paläologen-Dame erscheint, hinter der sich vielleicht die im Jahre 1300 verstorbene Theodora Raulaina verbirgt[52]. Sie war eine stadtbekannte Büchernärrin mit eigenen literarischen Ambitionen. Die archivarischen Trends, die in der „Gruppe" zutage treten, würden sich gut mit einer solchen Mentalität erklären lassen. In der Tat erkennen wir hier eine nach Programm gepflegte Buchkunst unter besonderen Umständen und mit restaurativen Absichten. Ein Malerteam kooperierte mit einem Schreiberteam, und beide benutzten ausgewählte Stilvorbilder aus dem 10. Jahrhundert, die offenbar von der Auftraggeberin zur Verfügung gestellt worden waren. All dies spielte sich wohl außerhalb einer ortsfesten Schreib-

[50] BELTING, a. O. (wie A. 37) 62—69 und Abb. 33—41. Eine Publikation der gesamten Gruppe wird gemeinsam mit Prof. H. BUCHTHAL vorbereitet.

[51] Ebd. Fig. 39 und 41.

[52] Ebd. 57 und 66f.

tradition unter den Fittichen der Aristokratin innerhalb einer relativ kurzen Zeitspanne ab. Es entstanden Handschriften mit Bildschmuck, an die offenbar ähnliche Ansprüche gestellt wurden wie an die literarischen Texte. Ein Bindeglied zwischen den literarischen Handschriften und den religiösen der „Gruppe der Palaiologina“ ist das Stiftermonogramm, für das sich in den literarischen Handschriften des Humanisten Theodor Metochites eine Parallele im Autormonogramm finden läßt[53]. Leider lassen sich für die Zugehörigkeit des Palatina-Psalters zu dieser Gruppe, zumal dessen Ornamentstücke roh zerstört sind[54], einstweilen noch keine Beweise erbringen, doch wird man sich den Psalter in der gleichen Zeit und unter ähnlichen Umständen entstanden denken müssen. Der Maler mag sogar dem Künstlerteam der „Gruppe“ eine Zeitlang angehört haben.

Damit wird unsere Aufmerksamkeit erneut auf einen Zeitpunkt gelenkt, an dem nach landläufiger Ansicht die „Klassik“ des 13. Jahrhunderts bereits überschritten ist und sich antiklassische Tendenzen durchsetzen. Wenn wir ausgerechnet erst in dieser Etappe der paläologischen Stilentwicklung den größten Bestand an „Renaissance-Kopien“ erhalten, so dürfen wir daraus schließen, daß die Beschäftigung mit „klassischen“ Stilvorbildern nicht auf eine bestimmte Phase in der Mitte des 13. Jahrhunderts beschränkt war, ja erst später jenen Höhepunkt erreichte, wie er sich im erhaltenen Material abzeichnet. Wir müssen also zunächst einmal trennen zwischen der Erscheinung solcher Klassizismen, die unter besonderen Umständen immer wieder auftraten, und der Stilgeschichte im allgemeinen. Die „Gruppe der Palaiologina“ bietet uns Einblick in diese besonderen Umstände. Sie ist gekennzeichnet durch ein bestimmtes Verhältnis zwischen Auftraggeber und Künstler, das der klassizistischen Spielart der byzantinischen Malerei günstig war. Der Palatina-Psalter ist dazu geeignet, diesen Einblick zu vertiefen. In der Erfindung des zweiten Moses-Blatts lassen sich die Überlegungen eines Malers zu Inhalt und Form einer gegebenen Aufgabe deutlich nachvollziehen. Indem wir ihm sozusagen über die Schulter blicken, wird ein Vorgang aus der Werkstattpraxis eines spätbyzantinischen Ateliers in Konstantinopel für uns wieder sichtbar.

[53] Zu diesem von Ševčenko gemachten Fund ebd. 63f.
[54] Vgl. A. 2.

2 Paris. gr. 139. Moses

1 Pal. gr. 381. Moses I

3 Pal. gr. 381. Moses II

4 Pal. gr. 381. Moses II (Detail)

5 Paris. gr. 139. Jonas (Detail)

6 Pal. gr. 381. Moses II (Detail)

7 Paris. gr. 139. Autorbild (Detail)

8 Pal. gr. 381. Judengruppe (Detail)

9 Paris. gr. 139. Judengruppe (Detail)

10 Berliner Psalter. Moses

11 Sin. gr. 61. Moses

12 Vat. Barb. gr. 320. Moses

13 Baltimore, Walters Art Gallery 520. Moses

14 Athen. 15, p. 123. Moses

16 Jerusalem, H. Taphu 51. Reue Davids

15 Paris. gr. 139. Reue Davids

BEAT BRENK / BASEL

SPÄTANTIKER ATTISCHER SARKOPHAG IN SALONIKI

Mit zwei Tafeln und zwei Textabbildungen

Im alten archäologischen Museum zu Saloniki befindet sich ein vierseitig skulpierter attischer Sarkophag der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts, dessen Ikonographie eine nähere Betrachtung verdient. Der Sarkophag ist von B. Kallipolitis[1] kurz beschrieben und teilweise abgebildet worden, doch harrt die Hauptseite der Deutung (Abb. 1).

Der Sockel besteht aus einer Bodenplatte und einer Hohlkehle, die mit einer Reihe flach skulpierter aufrecht stehender Akanthusblätter geschmückt ist. Den oberen Abschluß bilden Perlstab, Eierstab und Kyma sowie ein schmaler Streifen mit springenden Tieren und Blättern in flachem Relief. Auf dem klinenförmigen Deckel ruht das Ehepaar, für welches der Sarkophag bestimmt war. Die Struktur der Vorderseite ist insofern unregelmäßig, als links eine Amazone als Eckfigur dient, während die Darstellung rechterhand auf den oberen Ornamentstreifen übergreift und in eine genrehafte Landschaftsschilderung übergeht. Auf der linken Nebenseite erblickt man den Kampf zwischen Fußvolk und Reitern. Die Szene wird von zwei Amazonen-Eckfiguren eingerahmt. Die rechte Nebenseite nimmt eine Darstellung des leierspielenden Orpheus unter den Tieren ein. Das Relief ist hier viel flacher als auf der Vorder- und linken Nebenseite. Einzelne Tiere sind in „versenktem Relief" gearbeitet. Die Rückseite ist schließlich mit der kalydonischen Eberjagd geschmückt.

Kallipolitis hat die Vorderseite mit „Schiffskampf" und „Amazonomachie" beschrieben. Diese Angaben lassen sich erheblich differenzieren. Um einen gewöhnlichen Schiffskampf, wie er z. B. auf der Tabula Iliaca im Museo

---

[1] B. KALLIPOLITIS, Χρονολογικὴ κατάταξις τῶν μετὰ μυθολογικῶν παραστάσεων ἀττικῶν σαρκοφάγων τῆς ῥωμαϊκῆς ἐποχῆς (*Βιβλ. τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολ. Ἑταιρ.* 44). Athen 1958, 23—24, 57, Taf. 3b; hier weitere Lit. — Vgl. die Besprechung von F. MATZ in *Gnomon* 31 (1959) 693—668. Die Datierung des Sarkophages ergibt sich aus der Analyse seiner Formen. H. WIEGARTZ in *Gnomon* 37 (1965) 614 und F. MATZ, Die dionysischen Sarkophage III 328. Eine gallienische Datierung erwägt H. CASTRITIUS auf Grund der Inschrift, *Arch. Anz.* 1970, 93—98.

Capitolino vorkommt[2] (Fig. 1), kann es sich schon deshalb nicht handeln, weil sich im äußersten Schiff rechts zwei Männer aufhalten, die am Kampf nicht teilnehmen (Abb. 2). Der eine Mann ist nackt, der andere ist mit einer Chlamys bekleidet und stützt sich gegen das Aphlaston[3]. Beide wenden ihr Haupt vom Kampfgeschehen ab. Der nackte Mann hält den Chlamydatus mit beiden Armen. In dieser Gebärde wie auch in der Neigung der Häupter der beiden Schiffsgefährten kommt eine ganz bestimmte Situation zum Ausdruck. Aufgrund der Bildanalyse wird man sagen dürfen, daß diese beiden befreundeten Männer vom Schiffe aus einer Schlacht beiwohnen. Man denkt dabei sogleich an Achilleus und Patroklos (Ilias I 488—492, XI 600f.). Links neben dem Schiff des Achilleus folgen zwei weitere Schiffe, welche ans Ufer fahren. Ihre Insassen schlagen mit erhobenen Waffen auf die Feinde ein. Unmittelbare Feinde, welche sich den Schiffen nähern oder diese zu erklimmen suchen, sind zwar nicht sichtbar, sondern auf dem Festland findet ein Nahkampf statt.

Fig. 1.

Inmitten der männlichen Kämpfer ist eine Gestalt zu Pferd zu erkennen, in welcher Kallipolitis eine Amazone erblicken möchte.

Aus der Beschreibung der verschiedenen Aktionen geht hervor, daß auf unserem Sarkophag nicht eine einzige Textstelle der Ilias illustriert worden ist. Vielmehr handelt es sich um eine Kombination verschiedener Kampfphasen, Personen und Figurentypen, die nicht einer Iliastext-Illustration entsprungen sein müssen.

Auf attischen Sarkophagen ist der Schiffskampf der Ilias öfters dargestellt worden[4], und zwar in Form von Hektors Sturm auf die Schiffe. Mit diesen Sarkophagen hat der Sarkophag von Saloniki keine spezifischen Gemeinsamkeiten. Doch kehrt die Achilleus-Patroklos-Gruppe auf einem Sarkophagfragment in Triest wieder[5]. Hält man unter den Ilias-Illustrationen der Spätantike Umschau, so bietet sich die Miniatur 37 der Ilias Ambrosiana zum Vergleich an[6] (Abb. 3). Die Handschrift ist wesentlich später als unser Sarkophag entstanden, aber sie ist für uns deshalb wertvoll, weil sie einen ganzen Iliaszyklus enthält. In der rechten oberen Ecke von Miniatur 37 finden wir genau dieselbe Gruppe mit Achilleus und Patroklos im Schiff wie auf dem Sarkophag in Saloniki. Wenn auch gewisse Einzelheiten der Tracht und der Gestik differieren, so kann man über die gemeinsamen Elemente nicht hinwegsehen. Achill neigt sein Haupt auf beiden Darstellungen; vielleicht darf man hierin den Ausdruck seines Zornes erblicken (Ilias I 488—492). Achill scheint Patroklos noch nicht zum Kampf aufgefordert zu haben (Ilias XVI 125). Die kompositionelle Anordnung der beiden Freunde ist auf beiden Darstellungen so verwandt, daß man auf eine gemeinsame ikonographische Tradition schließen darf. Damit wird auch zur Gewißheit, daß auf dem Sarkophag in Saloniki Achilleus und Patroklos dargestellt sind. Die zur Diskussion stehende Zweiergruppe auf dem attischen Sarkophag könnte sehr wohl einer Textillustration in der Art der Ilias Ambrosiana entsprungen sein. Man wird aber auch erwägen müssen, ob Exempelbücher mit ausgewählten Iliasillustrationen zugrunde liegen könnten. Der ganze restliche Teil der Miniatur weicht aber erheblich von der Bildform des attischen Sarkophages ab. Vor allem fehlt die Darstellung der Schlacht. Sie ist in Miniatur 36 dargestellt. Der Miniator hat zudem zwei spätere Szenen des XI. Buches der Ilias synoptisch nebeneinandergesetzt: das Gespräch des Patroklos mit Nestor (Ilias XI 642f.) und die Heilung des verwundeten Euryplos (Ilias XI 844f.). Wie die Achill-Patroklos-Szene ursprünglich ausgesehen haben mag, davon gibt uns der Sarkophag in Saloniki nur eine annähernde Vorstellung. Da die Schlacht bei den Schiffen als Nahkampf mit Schwertern, Äxten und Beilen geschildert ist, könnte auf dem Sarkophag Ilias XV 696—746 illustriert sein. Doch müssen wir diese Frage offenlassen, da eine unmittelbare Abhängigkeit des Sarkophagreliefs von der Textillustration nicht vorliegt. Auch die zentrale Kampfgruppe ist nicht mit Sicherheit benennbar. Möglicherweise handelt es sich um Hektor, der den Protesilaos erschlägt (Ilias II 701 und XV 705). Protesilaos ist der erste Grieche, der an Land steigt und getötet wird[7].

Der Bildhauer des Sarkophages von Saloniki hat ganz offensichtlich verschiedene Vorgänge miteinander kombiniert. Auch die Amazone gehört nicht

[2] O. Jahn, Griechische Bilderchroniken. Bonn 1873, Taf. IΘ: ἐπὶ ναυσὶ μάχη, 2—4, 61f.

[3] Über das Aphlaston vgl. G. Rodenwaldt, *Röm. Mitt.* 35 (1920) 20 A. 1.

[4] C. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs III 2. Berlin 1904, 361—371. Suppl. Taf. A u. B. — K. Bulas, Les illustrations antiques de l'Iliade. Lwòw 1929, 69—71, 108—110.

[5] C. Robert, a. O. III 3, 557 (freundlicher Hinweis von Herrn Dr. H. Wiegartz).

[6] R. Bianchi Bandinelli, Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Ilias (Ilias Ambrosiana). Olten 1955, 73, Miniatur XXXVII. (Für die Vorlage zu Abb. 3 danke ich Herrn Prof. K. Weitzmann herzlich).

[7] Schol. zu Lycophr. 529: ἱστορεῖ δὲ Σοφοκλῆς ἐν Ποιμέσιν ὑπὸ τοῦ Ἕκτορος ἀναιρεθῆναι τὸν Πρωτεσίλαον.

in den Zusammenhang der Ilias. Vielleicht ist es Penthesilea, die den Troern zu Hilfe eilt, eine Episode, die von der Ilias nicht überliefert wird. Die Illustrationstechnik der Miniatur 37 der Ilias Ambrosiana kann als synoptisch und abkürzend charakterisiert werden, während im Fall des attischen Sarkophages wohl keine direkte Textillustration vorliegt, sondern ein Konglomerat von Bildmotiven, die dem Repertoire der spätantiken Schlachtdarstellung angehören. Nur das Achilleus-Patroklos-Motiv könnte aus der Buchmalerei stammen. Der Vergleich des Sarkophags mit der Ilias-Miniatur zwingt uns zur Vorsicht vor der Rekonstruktion mythologischer Zyklen in der Spätantike. Vorsicht ist umso mehr am Platz, wenn wir die Figurentypen durchmustern. In den beiden zentralen Kampfgruppen ist der Unterlegene jeweils auf ein Knie niedergestürzt und wehrt sich mit der frei bleibenden rechten beziehungsweise linken Hand. Die Symmetrie dieser Kampfgruppe erinnert an Triton und Amphitrite im Gigantenkampf am großen Fries des Zeusaltars in Pergamon[8]. Auch die Gigantomachie auf einer melischen Amphore[9] enthält diese symmetrischen Gruppen von Kämpfenden, wobei immer der Unterlegene auf ein Knie niedergesunken ist. Mehrere Beispiele dieser topischen Komposition begegnen auf etruskischen Alabasterurnen. Es sei hier nur ein Exemplar, das aus Volterra stammen soll und sich heute im Metropolitanmuseum in New York befindet, erwähnt[10]. Das in Frage stehende Kampfschema ist hier auf den Kampf der Griechen gegen die Amazonen angewendet. Solche Kampfgruppen müssen nicht nur durch das Kopieren berühmter Gemälde, sondern auch durch Musterbücher verbreitet worden sein. Nur so versteht man, daß sie, aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst, in den verschiedensten Bildtypen und Medien in den verschiedensten Ländern des Mittelmeergebiets wieder auftreten konnten[11].

Besondere Beachtung verdient schließlich die Landschaftsdarstellung auf der rechten Seite des Sarkophags (Abb. 2). Am Boden ist zweifellos die Θάλασσα gelagert. Sie hat lange lockige Haare und ist von mehreren Fischen (darunter zwei Delphine) und einem Ketos umgeben. Links neben ihr sieht man 'Ωκεανός mit wirrem Haar und Bart. Die Θάλασσα hielt in ihrer linken Hand ein Ruder. Der Arm und die Mittelpartie des Ruders sind weggebrochen. Über ihr breitet sich nun nicht das Meer aus, wie man erwarten würde, sondern eine wunder-

[8] G. Rodenwaldt, Das Relief bei den Griechen. Berlin 1923, 91, Abb. 114.

[9] E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen. München 1923, II 588—589, III Abb. 584.

[10] Nr. 96.9.225 A, B; Gisela Richter, Handbook of the Etruscan Collection. The Metropolitan Museum of Art. New York o. J., 49 Fig. 142.

[11] K. Weitzmann, Greek Mythology in Byzantine Art. Princeton 1951, 77f. 83f. 87; U. Hausmann, Hellenistische Reliefbecher aus attischen und böotischen Werkstätten. Stuttgart 1959, 42—45; H. Sichtermann in *Jb. Dt. Arch. Inst.* 83 (1968) 218.

liche Berglandschaft. Zuoberst sitzt eine Quellnymphe mit einem umgestürzten Krug unter einem Baum, darunter erkennen wir zwei ruhende Ziegen. Möglicherweise wollte der Bildhauer ein steiles, wasserreiches Ufer darstellen, indem er maritime und bukolische Elemente kombinierte. Nicht nur das Assoziieren verschiedener Lebensbereiche, sondern auch der Stil dieser Genrelandschaft ist typisch spätantik. Die einzelnen Elemente sind kaum mehr aus der Reliefmasse herausgemeißelt, sondern sie bleiben in diese versenkt. Eine außerordentlich breite, schattenwerfende Kontur umgibt zum Beispiel die Ziegen. Eine ähnliche Reliefauffassung und eine verwandte maritime und bukolische Thematik begegnet uns auf einem berühmten römischen Sarkophag des ausgehenden 3. Jahrhunderts: dem Jonassarkophag, ehemals Lateran 119 im Museo Pio-Clementino im Vatikan (Abb. 4)[12]. Hier sieht man nahe beim ruhenden Jonas eine Schnecke, eine Eidechse und einen Krebs, allesamt in der Technik des versenkten Reliefs wiedergegeben. Diese Landschaftsschilderung steht dem Sarkophag in Saloniki auffallend nahe, doch wird man daraus keine allzuweit gehenden Schlüsse ziehen dürfen, da uns von der attischen Reliefkunst der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts nur verhältnismäßig wenige Beispiele erhalten sind. Immerhin ist es von Interesse, daß in unserem Vergleichspaar nicht nur die Kombination bukolischer und maritimer Genremotive, sondern auch die technische Ausführung derselben auf verwandte Weise geschieht. Es bestehen also in der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts gemeinsame Formen der Anschauung in den attischen und römischen Sarkophagwerkstätten.

Auf der rechten Nebenseite ist der Sänger Orpheus unter den Tieren dargestellt (Abb. 5). Er sitzt vor hügeligem Landschaftshintergrund und streicht mit dem Plektron über die Saiten der Leier. Er trägt die phrygische Mütze, eine langärmlige tunica cincta, darüber ein Paludamentum und lange Beinkleider. Sämtliche Tiere, die ihn umgeben, wenden sich ihm zu. Panther, Hund, Eber, Elch und Ziegenbock eilen ihm entgegen. Die Körpergröße des Sängers steht in keinem natürlichen Verhältnis zur Größe der Tiere. Orpheus überragt die Tiere um ein Mehrfaches. Er wird durch seine Gestalt und durch die Hinwendung der meisten Tiere auf seine Person herausgehoben, wenn auch eine zentralsymmetrische Komposition nicht vorliegt. Eine weitere Orpheusdarstellung auf der Nebenseite eines attischen Sarkophages ist auf dem dionysischen Sarkophag im Erdgeschoß des Capitolinischen Museums in Rom zu beobachten[13]. Einer ganz anderen ikonographischen Tradition gehört die

[12] Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, hrsg. von F. W. Deichmann, I. Wiesbaden 1967, Nr. 35.

[13] F. Matz, Die dionysischen Sarkophage I, Taf. 16. 10 (freundlicher Hinweis von Herrn Dr. H. Wiegartz).

Orpheusstatuette im Athener Nationalmuseum[14] an. Orpheus thront frontal und hat im Unterschied zu der Darstellung auf dem Sarkophag in Saloniki einen nackten Oberkörper. Die Frisur mit den kugeligen Locken, die Proportionen, der Bohrstil und die unartikuliert rundliche und glatte Oberflächenbearbeitung weisen darauf hin, daß die Statuette in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts entstanden sein könnte. An die Proportionen der konstantinischen Zeit erinnern vor allem die kurzen Oberarme, die großen Hände sowie die schmächtigen Oberkörper. Weitere Exemplare dieses Typus, dessen Lokalisierung noch nicht gelungen ist, sind in Sabratha und Byblos zum Vorschein gekommen. Diesen Statuetten steht die Orpheusdarstellung auf dem Sarkophag in Saloniki weder ikonographisch noch stilistisch nahe. Der Stil des Sarkophages zeichnet sich durch lebendige Zeichnung und eine gewisse Stofflichkeit aus. Die Oberfläche ist differenziert bewegt und jedes einzelne Element ist für sich natürlich proportioniert. Nur die Verhältnisse der einzelnen Teile zueinander sind alles andere als naturgetreu. Typisch spätantik ist auch die Technik des versenkten Reliefs, die mit Vorliebe in Landschaftsdarstellungen Verwendung findet. Es sei nochmals an den ehemaligen Lateran-Sarkophag 119 erinnert. Auch die tetrarchischen Reliefs am Hadrianstempel in Ephesos dürfen hier genannt werden. Am Reiter in der „Stadtgründung“[15] beobachten wir ähnliche gebohrte Konturen wie an den Tieren am attischen Sarkophag in Saloniki. Diese Konturen sind auf den Reliefs in Ephesos recht grob gearbeitet, während sie auf dem attischen Sarkophag im welligen Landschaftshintergrund verschwinden und wieder auftauchen und auf diese Weise als plastisches Mittel in Erscheinung treten. Der kantige, provinziell wirkende Gewandstil, der an Schneide- und Kerbtechnik erinnert, begegnet uns an weiteren Sarkophagen der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts, zum Beispiel am sogenannten Sarkophag des guten Hirten in Split[16].

Ikonographisch auffallend ist das Motiv des auf den Löwen gestützten Fußes. Man denkt zunächst an Psalm 91. 13, doch handelt es sich in unserem Fall eindeutig um eine Orpheusdarstellung. Immerhin klingt das Motiv an die Darstellung Davids mit den Tieren auf der Holztür in S. Ambrogio in Mailand an[17] (Fig. 2). David thront dort frontal in einer Landschaft. Den

[14] A. Grabar, Die Kunst des frühen Christentums. München 1967, Abb. 101; Photo DAI Athen NM 65. N. Svoronos, Das Athener Nationalmuseum. Tafelband II, CLXXII; B. Brenk in *Istanb. Mitt.* 18 (1968) 257.

[15] B. Brenk, Die Datierung der Reliefs am Hadrianstempel in Ephesos und das Problem der tetrarchischen Skulptur des Ostens. *Istanb. Mitt.* 18 (1968) 239, Taf. 73. 1.

[16] H. Kähler, Zur Datierung des Sarkophags von Manastirine im Archäologischen Museum von Split, in: Mullus, Festschrift Th. Klauser. Münster 1964, 173—180.

[17] A. Goldschmidt, Die Kirchentür des hl. Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Straßburg 1902, 10, Taf. II; M. Cagiano de Azevedo in *Arte Lombarda* 8 (1963) 55f., Fig. 26.

Fig. 2. Mailand, S. Ambrogio. Holztüre

rechten Fuß stützt er auf einen ihm zu Füßen liegenden Löwen. Zwei Schafe sowie ein Bär wenden sich ihm zu. Die Szene illustriert nicht 1. Könige 17. 34, wie Goldschmidt angibt, sondern 1. Samuel 17. 34—38. Auf demselben Relief sieht man linker Hand David inmitten einer Herde, wie er auf zwei Löwen einschlägt. Der eine Löwe liegt zusammengerollt am Boden, der andere — vielleicht ist es ein Bär — versucht zu entkommen. Diese Szene illustriert 1. Samuel 17. 35. Rechts spielt sich ein Gespräch zwischen David und einem Mann ab, der die Paenula trägt. Die wilden Tiere sind besiegt. Es muß sich also um die Fortsetzung der Geschichte handeln: 1. Samuel 17. 37: „Und David sprach: Der Herr, der mich aus der Tatze des Löwen und des Bären errettet hat, wird mich aus der Hand dieses Philisters erretten! Da sagte Saul zu David: Geh hin, der Herr wird mit dir sein“. Es liegt hier also ein Teil einer zyklischen Illustration aus dem ersten Buche Samuels vor. Das Motiv des über dem Löwen thronenden David ist jedoch nicht biblisch. Es gehört zur spätantiken Bildtopik und besagt soviel wie: David hat den Löwen besiegt. Eine verwandte Situation liegt im Falle des Orpheus vor: der mythische Sänger bezähmt die wilden Tiere mit seiner Musik, David bezähmt sie mit Hilfe Gottes. Zur Verbildlichung dieses Tatbestandes haben der Künstler des Sarkophags

in Saloniki und der Künstler der Holztür in Mailand zum selben Bildtopos gegriffen. Eine tiefergehende Übereinstimmung zwischen der David- und Orpheusdarstellung, wie sie in anderen Fällen beobachtet werden kann, liegt hier nicht vor[18].

Das Charakteristische des Sarkophages in Saloniki besteht in der Kombination verschiedener Mythen (Achilleis, Orpheus, Meleager). Die einzelnen Mythen sind ihrerseits komposit, und zwar sowohl inhaltlich als auch formal. Die Motive und Kompositionen entspringen den verschiedensten Quellen und Vorbildern. Neues entsteht in der Spätantike durch lockere Verbindung und Verkettung von Bildassoziationen.

[18] Zuletzt: H. Stern, Un nouvel Orphée-David dans une mosaique du VIe siècle. *C. R. Acad. Inscr. Bell. Lettres* 1970, 63—79; F. M. Schoeller, Darstellungen des Orpheus in der Antike. Freiburg 1969; J. Block Friedman, Orpheus in the Middle Ages. Cambridge Mass. 1970, 38—85.

1 Thessalonike, Altes Archäolog. Museum. Sarkophag

2 Thessalonike. Archäolog. Museum. Sarkophag (Detail)

3 Thessalonike. Sarkophag (Schmalseite)

HUGO BUCHTHAL / NEW YORK

ILLUMINATIONS FROM AN EARLY PALAEOLOGAN SCRIPTORIUM

With seven plates

In spite of the enormous advances which have been made in the study of Byzantine miniature painting during the last thirty years or so, the history of illuminated ornament has so far been sadly neglected[1]. In 1934, M. Alison Frantz, in a pioneer study which is still useful, undertook to trace the development of ornamental devices and to establish a chronology of individual motifs, but did not include a survey of the changes in the overall patterns of ornamental decoration[2]. Moreover, her paper suffered from a preconceived idea: one of her main objectives was to confirm through an examination of illuminated ornament the pre-iconoclastic date of the miniatures of the Paris Psalter and related manuscripts as postulated by Ch. R. Morey. In the following year, K. Weitzmann published his standard work on the ninth and tenth centuries, in which ornament plays a decisive part[3]. He assembled an abundant and impressive material of illuminated manuscripts, many without figural decorations and up to then quite unknown to art historians, and arranged them in consistent groups which could with a fair degree of certainty be attributed to different provinces of the Byzantine Empire, or even to definite scriptoria, such as that of the Studios in Constantinople, or of those of the oldest monasteries on Mount Athos. No new facts have come to light in the meantime that would in any way change these findings. But in the field of miniature painting proper his results were not always so far-reaching and conclusive. One of the reasons was that some of the most outstanding miniatures of the tenth century did not from the beginning belong

---

[1] This paper is complementary to this writer's article "Notes on some early Palaeologan Miniatures" published simultaneously in the Festschrift für Otto Pächt; it offers a brief survey of some of the problems which he proposes to discuss in greater detail in a monograph of which Professor H. Belting will be the joint author. Cf. also H. Belting, Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft. *Abh. d. Heidelb. Akad. d. Wiss.*, ph.h. Kl. 1970, 1. Heidelberg 1970, 9 n. 25 and 62ff.

[2] M. Alison Frantz, Byzantine illuminated Ornament. *Art Bulletin* 16 (1934) 43ff.

[3] K. Weitzmann, Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts. Berlin 1935.

to the manuscripts in which they are now contained, and that accordingly the classification of the ornament could not be automatically applied to the figural decorations as well. Unfortunately this problem, which hardly exists in the mediaeval book art of the Latin West, is fairly common in Byzantium, and is by no means limited to the tenth century. It is true that as a rule the finest products of the metropolitan scriptoria of the Comnenian period show an exquisite balance and correlation of figural miniatures and ornamental headpieces, especially on pages facing each other. But this is not so in the case of late Byzantine manuscripts, from the period after the re-establishment of Greek rule in Constantinople in 1261. The student of Palaeologan illumination will constantly have to keep in mind that in the great majority of instances the figural miniatures, i. e., in the first place portraits of the evangelists, are painted on single leaves which are inserted into the manuscripts one by one, without any overall planning and without any clue to their exact relationship. The custom is so widespread that one is led to doubt whether Palaeologan scriptoria, even the most important ones, employed resident miniature painters at all: the miniatures may well have been commissioned in special ateliers, and assembled at some later date[4]. Any attempt to establish groups or schools of illumination will therefore from the beginning have to deal with miniatures and ornament separately: even though they are as a rule contemporary, they hardly ever go together. And accordingly, the study of illuminated ornament of that period assumes an even more important role for the reconstruction of individual scriptoria than in the tenth century. But as far as I can see, no such attempt has ever been undertaken.

Any study of Palaeologan ornament will meet with the same difficulties which have until some time ago stood in the way of an unbiased appreciation of late Byzantine miniatures: while second- and third-rate works immediately betray their late date, the most outstanding representatives of this art show such a pervading quality, high standard of craftsmanship, and impeccable taste that most students just did not consider the possibility that they might have been produced during the latest period in the history of Byzantium, when the Empire had fallen on lean days and its morale and material wealth were hopelessly on the decline. Moreover, the scope of these works is rather restricted. The great majority are just manuscripts of the Gospels, with portraits of the evangelists and illuminated headpieces for the incipit pages. Feast pictures or narrative scenes are the exception rather than the rule. But within these self-imposed limits some Palaeologan illuminators could easily vie with, and sometimes even excel, their Macedonian and Comnenian predecessors.

[4] Cf. Belting, op. cit., 3ff., and Buchthal, op. cit., 23ff.

A group of six manuscripts from the late thirteenth century stands out, with evangelist portraits which are very closely related among each other, and which reproduce familiar tenth century "Renaissance" types with such a remarkable degree of accuracy that there can be no doubt that they are based on Macedonian models direct[5]. They have mostly been dated far too early, even though one of them, a Gospel in the Vatican, gr. 1158, has Palaeologan monograms on two of its Canon Tables, which excludes a date before 1261[6]. For two other books, Gospels in Florence and Venice, a late date was even quite recently explicitly rejected by such a perceptive scholar as V. Lazarev[7], even though one of them (Florence) has a colophon with the date 1285[8]. Still another member of the group, a New Testament in Baltimore, was included in the Exhibition "The Year 1200" at the Metropolitan Museum of Art in 1970, with the date 1200—1220[9], though it clearly belongs with the others to the very end of the century. But it is significant that the similarity between these six manuscripts is limited to their evangelist portraits; it does not equally apply to their script and illuminated ornament. Nor is the quality of execution uniformly high. Three of them, the above-mentioned Gospels in Florence and Venice and the New Testament in Baltimore, stand somewhat apart from the others, and their ornaments offer no comparisons, either among themselves or with the other three[10]; they will be disregarded for the purposes of the present enquiry. But the other three, the Gospels in the Vatican and in Oxford[11], and a third one the present whereabouts are unknown[12], are written in very similar hands, perhaps even by the same scribe, and have near-identical ornamental decorations: they were certainly produced in the same scriptorium. Moreover, a lectionary on Mount Sinai, no. 228[13], which has no figural decorations, may be

[5] Belting, op. cit., 65; Buchthal, op. cit., 21. The subject will be treated more comprehensively in the forthcoming monograph mentioned in note 1.

[6] Belting, op. cit., 63.

[7] V. Lazarev, Storia della pittura bizantina. Turin 1967, 191, and 250 n. 34.

[8] Belting, op. cit., 66.

[9] The Year 1200, A centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, I. New York 1970, no. 290.

[10] For reproductions cf. W. H. P. Hatch, Facsimiles and Descriptions of minuscule Manuscripts of the New Testament. Cambridge (Mass.) 1951, pl. LVIII (Oxford); K. W. Clark, A descriptive Catalogue of New Testament Manuscripts in America. Chicago 1937, pl. LVII (Baltimore); H. Peirce and R. Tyler, Byzantine Art. London 1926, pl. 90 (Venice).

[11] H. O. Coxe, Catalogi cod. manuscr. Bibl. Bodleianae, I. Oxford 1853, col. 50.

[12] I owe photographs to the kindness of Mrs. Margaret Frazer.

[13] V. Gardthausen, Catalogus codicum graecorum sinaiticorum. Oxford 1886, 46. I owe the photographs of this manuscript, and permission to reproduce them, to the kindness of Professor K. Weitzmann.

added to the three. Closest is the connection between the illuminated headpieces of the Bodleian Gospels, of the Gospels which is now lost, and of the lectionary. A glance at figs. 1, 2, and 3 will immediately demonstrate the relationship: the three works may well be due to the same master. Observe the four palmettes inscribed in white fields in the corners of the inner square; the regular alternation between palmettes free-standing and others which are enclosed in circles, in the outer borders of the headpieces figs. 1 and 2; and the decorations outside the main field, viz., the obliquely placed palmettes in the top corners, and the large palmette on a stalk forming two loops which rises from the broadened base to the right[14]. The Vatican manuscript (fig. 5) stands somewhat apart from the other three. The overall technique is slightly different: the entire headpiece is rendered in a single colour, light blue, and is animated by very delicately applied golden highlights and shadows, which reminds one of painting on fragile and translucent matter like porcelain. The palmettes are shaped like flower petals, and the rinceaux have retained more of their vegetable character. But the basic ornamental vocabulary is again very much the same, and so are the decorations outside the main square. This headpiece is certainly the work of a different master, but the common workshop tradition is still unmistakable. The four manuscripts must have been written and illuminated in the same scriptorium.

Now the Vatican manuscript, as has been mentioned above, has Palaeologan monograms on two of its illuminated pages, and must have been commissioned by a member of the imperial family. Moreover, it is in its turn closely related to a Praxapostolos, also in the Vatican, Vat. gr. 1208[15], a manuscript *de grand luxe* written entirely in gold ink, an exceedingly rare feature which again betrays high patronage. As the Praxapostolos reached the Vatican together with the Gospels, gr. 1158, and from the same source, viz., as a present to Pope Innocent VIII from the last queen of Cyprus who was a Palaeologina on her mother's side[16], we may take it that both manuscripts belonged together from the beginning. They are among the very small number of books which may be connected with members of the last ruling dynasty of Byzantium. The stylistic similarity of their figural miniatures has been stressed by Professor Belting; their ornamental decorations, too, have many features in common, so that they may again be attributed to the same scriptorium. Moreover, it can be shown that in some instances at least they are based on the same models.

[14] Another headpiece in the Bodleian manuscript, not here reproduced, also shows the same gold wavy line to the left of the main square as that in the lost Gospels, fig. 1.

[15] Cf. Belting, op. cit., 64ff., with bibliography.

[16] Cf. Belting, op. cit., 62, with references.

There is of course no reason why the ornamental patterns should depend on the same sources, or on the same period, to which the models of the figural miniatures belonged. The finest illuminations produced in the leading tenth century scriptoria of Constantinople — the Canon Tables of the Athos Gospels, Stauronikita 43, or the Π-shaped title headings of the Berlin Hippiatrica manuscript may be quoted as outstanding examples[17] — are of an impressive nobility of design and colour, but appear sober and restrained when compared with the exuberance and imaginative verve of the decorations found in late eleventh and twelfth century manuscripts. It was only during that later period that Byzantine illumination rose to a level of inventiveness and a gusto for complicated patterns which equal those which were the rule in the Latin West. And it is precisely that period to which some at least of the ornaments in our group of manuscripts should be traced back. One typical example will be given here: the square headpieces at the beginning of the Gospel of Matthew in Vat. gr. 1158 (fig. 6) and of the Acts of the Apostles in Vat. gr. 1208 (fig. 8), i. e., in the most prominent places in both manuscripts, are based on a pattern found, e. g., in the Melbourne Gospels (fig. 7), one of the finest and most accomplished surviving manuscripts of the period about 1100[18]. The Comnenian ornament is, as it were, translated into a new idiom, and it again presents itself in two versions slightly different among themselves. In gr. 1158 the main features of the headpiece correspond to those in fig. 5; the palmettes are either more abstract than in the model (those surrounding the central field with the written title), or are changed into pure vegetable leaves (those in the corner fields). The golden spiral rising to the left of the square echoes the leaf ornament in fig. 1. It is significant that an almost identical headpiece is found in the Sinai lectionary, no. 228 (fig. 4), mentioned above: here is welcome confirmation that all these decorations were indeed produced in the same scriptorium. In gr. 1208, the same motif recurs, but the rinceaux are transformed into a spidery network of thin lines approaching an overall pattern; and the palmettes, while retaining their essential shapes, have become spiky and acute, with pointed or tapering ends; their aggressive thrust in different directions produces an impression of restlessness. Here the entire headpiece is executed in a perfect symphony of mellow colours against a gold background. But these are minor differences which do not affect the basic ornamental pattern. Two conclusions may be drawn from these comparisons: first, the model used for all three headpieces belonged to the late eleventh or early twelfth century; second, in spite of their superficial differen-

[17] Cf. Weitzmann, op. cit., figs. 104—115, 177, 178.

[18] H. Buchthal, An illuminated Byzantine Gospel Book of about 1100. *Special Bulletin of the National Gallery of Victoria*, Centenary Year 1961, fig. 6; L'Art byzantin, art européen, Exhibition Catalogue. Athens 1964, no. 311.

ces, the three Palaeologan headpieces are indeed very closely related to each other. The second point is again confirmed through the similarity of the additional decoration outside the main square, which we have met before: the obliquely arranged palmettes of the top corners, and the two ornaments rising from the broadened base: on the left, a wavy golden line decorated with leaves or spirals, and on the right a sturdy trunk forming a loop at the bottom and carrying a large palmette. We shall see that these basic features are almost a hallmark of the scriptorium.

Another manuscript may be grouped with the Praxapostolos: it is one of the finest and most exquisite works of Constantinopolitan illumination of any century which have come down to us, a perfect jewel which has never received the attention it deserves, probably because it lacks figural miniatures. Moreover, in those few instances where it has been briefly mentioned or described, it has been assigned a wrong date. I refer to a Psalter in Paris, gr. 21[19]: just as Vat. gr. 1208, it has the rare distinction of being entirely written in gold, on snow white parchment of the finest quality; and some of its illuminated headpieces are so similar to those of the Praxapostolos that one is led to suspect that the two manuscripts originally belonged to the same set. There are elaborate decorations at the beginning of every one of the twenty καθίσματα and of the First Ode; only a few instances can be singled out here. The illumination introducing the First Psalm (fig. 9) is almost an identical twin of the first headpiece in the Praxapostolos (fig. 8). What differences there are — the slightly smaller scale called for a reduction in the number of palmettes in the corner fields, and the four palmettes which occupy the corners themselves are of a more traditional design, and are inserted in full circles on white backgrounds — hardly affect the overall impression, especially as the colour scheme which avoids harsh contrasts is again exactly the same. A similar comparison may be made between the incipit pages which come next in importance in the two manuscripts, viz., those of the Epistle to the Romans, i. e., the first of the Pauline Epistles (fig. 10), and of the 77th Psalm, i. e., the beginning of the second half of the Psalter (fig. 11). Regular patterns of palmettes inscribed in circles had been used as headpiece decorations ever since the Macedonian period; earlier in the thirteenth century one also finds them decorating near-square fields. But here the regularity and symmetry have been carried to an almost uncanny perfection: there are forty-nine palmettes, seven rows of seven each, in an impeccable arrangement of consummate harmony. The skilful use made of the white parchment background is an enlivening element which serves to avoid the impression of

[19] J. Ebersolt, La miniature byzantine. Paris 1926, pl. LIV; Byzance et la France médiévale, Exhibition Catalogue, Bibl. Nat. Paris 1958, no. 34, with bibliography. I am grateful to M. Ch. Astruc, who gave permission for the manuscript to be photographed.

monotony: in one instance all the palmettes are inscribed in white circles, and in the other the white fields alternate with golden ones. Both decorations share with the other headpieces the palmettes crowning the top corners, as well as the wavy gold leaf ornament and the looped, palmette-carrying stalk rising from the broadened line of the base.

Only one more type of decoration common to the two manuscripts will be considered here. It is Π-shaped, and introduces the Epistle to the Corinthians (fig. 12) and Psalm 46 (fig. 13). Here the ubiquitous palmettes alternate with oblong petals arranged in groups of two, stemming from opposite directions, and contained in rinceaux forming rhomboid patterns. Moreover, in the Psalter, two prominently placed palmettes stand out by virtue of their white backgrounds. Both headpieces have again the usual palmettes in the top corners, and the gold leaf pattern at the base appears not only on the left but on both sides. The correspondence between the illuminations of the two manuscripts could hardly be more complete.

At this point it is worth looking back for a moment to the Sinai lectionary, no. 228. We saw that its ornamental headpieces can on the one hand be connected with the Bodleian and the lost Gospels (cf. figs. 1—3), and on the other with the slightly different versions of the same patterns found in the Vatican Gospels, gr. 1158 (figs. 4, 6). A third decoration in the lectionary (fig. 14) invites equally close comparison with those of the Paris Psalter (figs. 11, 13). Thus the lectionary forms, as it were, a connecting link between the various manuscripts discussed in this paper: their common origin in the same scriptorium seems assured, and the slight differences between them which we were able to trace are most easily explained as variations due to the personalities of individual illuminators. There can be no doubt that these illuminators worked together as a team.

Finally, still another manuscript may be added: the Psalter Stauronikita 46 on Mount Athos[20]. Its main features correspond exactly to those of the Paris Psalter, gr. 21. It is entirely written in gold, and has very similar headpieces for the twenty καθίσματα and the First Ode. Unfortunately only very few photographs are available. The square headpiece preceding the text of the First Psalm (fig. 15) exhibits the same ornaments as the two Π-shaped titles figs. 12 and 13, i. e., palmettes alternating with petals contained in rhomboid fields; and the decorations outside the illuminated square, too, repeat the same patterns. But the execution is cruder; in spite of the opulent make-up and the ample use of gold there is little of the subtlety and delicacy of the other two manuscripts. Nor is there any trace of the enamel-like clarity

[20] Sp. Lambros, Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos I. Cambridge 1895, 78.

and precision of design which give to the other manuscripts their aristocratic character. The drawing of the palmettes inside the square is coarse; the petals have undulating outlines, which imparts an element of restlessness to the decoration as a whole; and the palmette to the right is clumsy and overgrown, and rises almost to the full height of the square. Still, it is clear that we are here again dealing with the same workshop tradition; and the gold script throughout the manuscript, unusual at all times, is a clear indication that this Psalter, too, was intended for a person of high standing and commissioned in the same scriptorium. Perhaps it belongs to a slightly later stage in its history, when the extraordinarily high quality of the illumination found in the other works could no longer be maintained. But a final judgment has to be reserved until the manuscript can be more closely studied.

To sum up: the seven manuscripts whose ornamental decorations are briefly discussed on the preceding pages — the two *Vaticani*, the Gospels in Oxford and the lost one, the Psalters in Paris and Stauronikita, and the Sinai lectionary — were all written and illuminated in the same scriptorium in Constantinople, and can all be dated about the year 1300 — some perhaps a few years earlier, others some years later. One can even distinguish the work of several individual illuminators, who produced slightly different versions of the same ornamental vocabulary; and in the case of the lectionary those different versions appear side by side of each other on different pages of the same book. Five out of the seven manuscripts have figural miniatures as well; with one exception — the Stauronikita Psalter, apparently the latest member of the group[21] — these, too, are very closely related to one another. They were however not produced in the scriptorium itself, but commissioned in an outside atelier which also accepted orders from other scriptoria. Again, the same hands may be recognized in miniatures adorning different manuscripts[22]. On the one hand, it is important to realize that miniatures and ornamental decorations are quite unconnected, and were not produced by the same masters. On the other hand, it can hardly be accidental that in four out of our seven manuscripts, viz., in the Praxapostolos and the three Gospels, illuminations as well as figural miniatures go together. This seems to point to a more or less regular collaboration between illuminators and miniaturists. The reason may well be that both were chosen because they were among the most distinguished of their kind that could be found in the capital at that period. Three of the manuscripts comply with the very highest standards of book production; only the Bodleian Gospels, with illuminations practically indistinguishable from those in the lost manuscript but with rather second-rate miniatures, strikes a somewhat discordant note. Still, it goes without saying that both the illuminators responsible for the ornamental decorations, and the miniaturists themselves must have been accustomed to work for an exacting clientèle. In fact, in one instance the connection with a member of the imperial family is assured, in three others which are written in gold throughout it is, to say the least, very probable.

[21] Cf. S. Radojčić, Die Entstehung der Malerei der paläologischen Renaissance. *JÖBG* 7 (1958) 105ff., fig. 1. This is the only manuscript mentioned in this paper in which the figural miniature and the ornamental decorations were executed by the same hand. This problem will be discussed in the monograph mentioned in n. 1.

[22] Belting, op. cit., 66; Buchthal, Notes on some early Palaeologan Miniatures, op. cit., 22.

In the eleventh or twelfth century one might have taken it almost for granted that the scriptorium which produced such an outstanding group of manuscripts had some affiliation with the court itself. One or two of the Gospels or Psalters might even have contained imperial portraits. After 1261 this no longer applies. The emperor and his immediate family circle were no longer munificent patrons of the arts, and manuscripts with imperial portraits practically disappear[23]. As far as we can see, there was no scriptorium which catered specially for the needs of the palace, and it is very much open to doubt whether the imperial library, such as it was[24], was still regularly enriched by *de luxe* copies of standard biblical and liturgical texts. Professor Belting has shown that the Palaeologan monograms which appear in the Vatican Gospel refer to a female member of the family; she may have been Theodora Raoulaina, a niece of the emperor Michael VIII, a highly educated, scholarly, and apparently bibliomaniac lady who died in 1300[25]. She did not belong to the palace set, and had her own splendid private library, which apparently reverted to her favourite monastery after her death. It is an attractive idea to connect the earlier and finer manuscripts of our group with her person; some of them she may have given as presents to one or the other of the distinguished prelates with whom she was in regular correspondence about scholarly matters[26]. It is to be hoped that further research on the lines indicated by Professor Belting may one day lead to a definite solution of this fascinating problem.

[23] Belting, op. cit., 51.

[24] N. Wilson, The Libraries in the Byzantine World. *GRBS* 8 (1967) 54ff.

[25] S. Kugéas, Zur Geschichte der Münchener Thukydideshandschrift Augustanus F. *BZ* 16 (1907) 588ff.; A. Th. Papadopulos, Versuch einer Chronologie der Palaiologen. Amsterdam 1962, 34.

[26] Kugeas, op. cit., 594ff. It appears that she was especially interested in classical texts, and even copied entire manuscripts; thus the Vatican Aelius Aristides manuscript, Vat. gr. 1899, is written in her own hand. Cf. A. Turyn, Codices graeci Vaticani saeculis XIII et XIV scripti annorumque notis instructi (*Codices e Vaticanis selecti* 28). Città del Vaticano 1964, 63—65, pl. 36; E. Follieri, Codices graeci Bibliothecae Vaticanae selecti (*Exempli scripturarum*, fasc. IV.) apud Bibliothecam Vaticanam 1969, pl. 40.

1 Unknown location. Gospels

2 Oxford, Bodleian Libr., Barocci 31, fol. 119r

3 Sin. gr. 228, fol. 105r

4 Sin. gr. 228, fol. 41r

5 Vat. gr. 1158, fol. 323r

6 Vat. gr. 1158, fol. 11r

7 Melbourne, National Gallery, fol. 80r

8 Vat. gr. 1208, fol. 15r

9 Paris. gr. 21, fol. 1r

10 Vat. gr. 1208, fol. 166r

11 Paris. gr. 21, fol. 143r

12 Vat. gr. 1208, fol. 204v

13 Paris. gr. 21, fol. 89r

14 Sin. gr. 228, fol. 1r

15 Athos, Stauroniketa 46, fol. 4r

HELMUT BUSCHHAUSEN / WIEN

DIE DEUTUNG DES ARCHEMOSAIKS IN DER JUSTINIANISCHEN KIRCHE VON MOPSUESTIA*

Mit zwei Tafeln

Bis zum Zweiten Weltkrieg hielt die glutverbrannte Erde Kilikiens eines der bedeutendsten biblischen Monumente aus spätantiker Zeit verborgen: die Bodenmosaiken einer Basilika[1] (Abb. 1) außerhalb der Stadtmauern von Eski Misis (Mopsuestia)[2] in der Cilicia Secunda. Gerade dieses für die Anfänge der Bibelillustration und der Textgeschichte der Septuaginta so wertvolle Zeugnis traf in jüngster Zeit das Schicksal barbarischer Zerstörung (Budde 15); wir besitzen heute nur noch den geringeren Teil des Pavimentes, so daß auch wesentlichste Fragen wohl für immer ungeklärt bleiben. Die nahezu quadra-

* Der Verfasser möchte an dieser Stelle seinem Kollegen und Freund Dr. OTTO KRESTEN / Wien für so manche Hilfe bei der Fertigstellung des vorliegenden Beitrags danken. Die weiter unten genannte ausführliche Untersuchung zu dem hier behandelten Martyrium von Mopsuestia, vor allem zum figürlichen Zyklus des Nordschiffes, die auch allgemeiner auf die Gestalt des Samson in der byzantinischen Kunst und Literatur eingehen soll, wurde von mir gemeinsam mit Dr. KRESTEN ausgearbeitet. Sehr herzlich möchte der Verfasser auch Herrn Dr. RUDOLF RIEDINGER / Lengfeld danken.

[1] L. BUDDE, Antike Mosaiken in Kilikien I.: Frühchristliche Mosaiken in Misis-Mopsuhestia. Recklinghausen 1969 (im folgenden zitiert als BUDDE). — Ders., Die frühchristlichen Mosaiken von Misis-Mopsuhestia in Kilikien. *Pantheon* 18 (1960) 118—126. — Ders., Die rettende Arche Noes. *Riv. Arch. Crist.* 32 (1956) 41—66. — Folgende Sigel werden in den Zitaten verwendet: *QDAP* = *Quart. Departm. Ant. Palestine.* — *PSBF* = *Publ. Studium Bibl. Franciscanum.* — *PSBFCM* = *PSBF coll. min.* — *IEJ* = *Israel Expl. Journ.* — *RB* = *Revue Bibl.* — *RA* = *Revue Archéol.* — *RQ* = *Röm. Quartschr. christl. Altertumskunde.* — *ZDPV* = *Zeitschr. dt. Paläst. Vereins.* — *TS* = *Terra Santa.* — *RACrist* = *Riv. Arch. Crist.* — OVADIAH = A. OVADIAH, Corpus of the Byzantine Churches in the Holy Land. Bonn 1970. — BALDI = D. BALDI, Enchiridion locorum sanctorum. Jerusalem ²1955. — BAGATTI = B. BAGATTI, The Church from the Gentiles in Palestine (*PSBFCM* 4). Jerusalem 1971. — LAVIN = I. LAVIN, The Hunting Mosaics of Antioch and their Sources. *DOP* 17 (1963) 179—286. — LEVI = D. LEVI, Antioch Mosaic Pavements. Princeton/N. J. 1947.

[2] V. SCHULTZE, Altchristliche Städte und Landschaften II/2. Gütersloh 1926, 305ff. — V. LANGLOIS, Voyage en Cilicie. *RA* 12, 2 (1855) 410ff. — W. RUGE, Art. Mopsu(h)estia. *RE* XVI/1 (1933) 243—250. — J. GOTTWALD, Burgen und Kirchen im mittleren Kilikien. *BZ* 41 (1941) 94.

tische Basilika mit runder Apsis und mit Narthex (Fischbilder: Budde, Abb. 56) zeigt im Südschiff (Budde, Abb. 115ff.) Landschaftsausschnitte des messianischen Paradieses[3], im westlichen Teil des Mittelschiffes ein Großquadrat mit der Arche des Noe (Budde, Abb. 26ff.) und Ornamentteppiche bzw. Lampen in kleinen Rechtecken. Nach Osten hin zieht sich das Ornamentsystem zusammen, denn anstelle des laut Plan (Budde 37) postulierten zweiten szenischen Großquadrates folgen lediglich weitere Ornamentfelder (Budde, Abb. 45—49). Ob hierauf eine zweite Szene anschloß, läßt sich wegen der starken Zerstörungen nicht mehr entscheiden. Alle diese Bilder umfließt in tropisch schwelgender Vegetation eine lebhaft geschwungene, zoomorphe Ranke, deren Segmente, aus je zwei Akanthusblättern geformt, Früchte, Tiere und Fruchtbarkeitssymbole gleichzeitig halb verhüllen und doch offenbaren (Budde, Abb. 72ff.). Die barocke Fülle und Bewegung der Ranke erschließt sich aber erst bei natürlicher Augendistanz, während in den abgebildeten Photos das geometrische Grundgerüst zu stark vorherrscht.

Dieses Ornamentsystem steht in der Tradition jüdischer und christlicher Kulträume (z. B. Jonas-Oratorium zu Aquileia)[4], deren Pavimente sich vom 4. Jahrhundert an mit Fruchtbarkeitssymbolen (Brotkörbe, Kandelaber mit Früchten und Wasser) und mit laufenden oder ruhenden Tieren (auch Vögel und Hasen in Käfigen)[5] füllen. Hier mag durchaus die pagane Vorstellung vom wilden Tier mitgesprochen haben, das von der Gottheit im Heiligtum besänftigt wird[6]; man denke nur an das Atargatisheiligtum zu Hierapolis/Bambyke[7] oder an das Theklaheiligtum zu Seleukeia[8], wobei natürlich die Schilderung vom „Lande des Bundes" (Is. 11, 6—8) eine christliche Legitimation liefert, wie etwa für das Paradeisosmosaik zu Korykos/Meriamlik[9]:

[3] E. Börsch-Supan, Garten-, Landschafts- und Paradiesesmotive im Innenraum. Berlin 1967, 50ff.

[4] H. Kähler, Die spätantiken Bauten unter dem Dom zu Aquileia. Saarbrücken 1957, 40ff. — C. Menis, I mosaici cristiani di Aquileia. Udine o. J., 24f.

[5] Z. B. Synagoge zu Maion: B. C. Roth, Die Kunst der Juden I. Frankfurt 1963, Abb. zwischen 64/65.

[6] B. Kötting, Tier und Heiligtum, in: Mullus. Festschrift für Th. Klauser (*JbAC* Erg.Bd. 1). Münster 1964, 209—214.

[7] Lukianos, De Syria dea 41 (III 359 Iacobitz; bes. Z. 10ff.); vgl. Kötting 211f.

[8] Basileios von Seleukeia, Vit. Theclae II 8 (*PG* 85, 577 B 1ff.; jetzt übersetzt bei A.-J. Festugière, Sainte Thècle, Saints Côme et Damien etc., traduits et annotés [Collections grecques de miracles]. Paris 1971, 47) u. a. St.: vgl. Kötting 213.

[9] E. Herzfeld—S. Guyer, Meriamlik und Korykos, zwei christliche Ruinenstätten des Rauhen Kilikiens. Manchester 1930, 106f., Taf. 104, 5. — Siehe auch: M. Gough, A Temple and Church at Ayaş (Cilicia). *Anat. Stud.* 4 (1954) 59ff. — Mosaik in Dağ Pazarî: Budde, Abb. 182—189. — Sanftmut der Tiere im Paradies: Lev. 26, 6; Ez. 34, 25; 28; Os. 2, 20; Test. XII patr. VI (Issachar) 7, 7 (Kautzsch II 480 = 40, 8ff. De Jonge[2]) u. ö.; Stellen bei Kötting 209, A 7. — Auf die Anführung der Parallelen im Orpheus- und Arion-Mythos (etwa Ovid, Fast. II 85ff.) sei hier verzichtet. — Zum Tier als Tugendallegorie siehe: J. Quasten, Der Gute Hirte in hellenistischer und frühchristlicher Logostheologie, in: Heilige Überlieferung. Festschrift I. Herwegen. Münster 1938, 51ff. — Zur apotropäischen Kraft des Tieres gegen den Bösen Blick: P. Perdrizet, Negotium perambulans in tenebris. Straßburg 1922. — P. Bieńkowski, „Malocchio", in: Eranos Vindobonensis. Wien 1893, 285—303.

πάρδαλις συναναπαύσεται κηρίῳ καὶ . . . (*sic*; vgl. Is. 11, 6: πάρδαλις συναναπαύσεται ἐρίφῳ).

Das Nordschiff ist nahezu gänzlich zerstört; das Museum zu Misis bewahrt nur noch unscheinbare Spuren von dessen Paviment auf. Entlang einer Folge von sieben Großquadraten mit geometrischen Ornamentfeldern (Budde, Fig. 26—33) verlief, von der Apsis im Osten beginnend, als kontinuierlicher Illustrationsfries von rechts nach links die Geschichte des Samson (Budde, Abb. 143ff.). Deutung der Szenen, Lesung der Inschriften und Grundriß (Budde 37) bedürfen weitgehender Korrektur. Diese hier durchzuführen, würde den sehr begrenzten Raum sprengen. Die außerordentlich schwierigen Probleme des Samsonrotulus und dessen Bild- und Textredaktion sowie ein korrekter Plan der ergrabenen Mosaikfragmente müssen aus den erwähnten Gründen an anderer Stelle erscheinen.

Fundamentale Bedeutung für alle weiteren Fragen hat die Datierung der Basilika; nicht eine einzige Münze wurde aus den riesigen Fundamenten geborgen. Wir sind somit hauptsächlich auf stilistische Erwägungen angewiesen, deren systematische Ausführungen den Umfang der vorliegenden Arbeit bei weitem überschreiten würden. Budde (38ff.) schlägt die spätkonstantinische Zeit, genauer das dritte Viertel oder die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts vor, doch wurde ihm oft und mit Recht widersprochen[10]. Das richtige Datum ist bisher noch nicht erkannt worden.

Zwei Faktoren erschweren die Datierung außerordentlich: erstens die fast gänzliche Zerstörung der Inschriften und des figürlichen Teils im Nordschiff, so daß sich Rekonstruktion von Text und Gegenstand sowie die besonders wichtigen räumlichen Verhältnisse in den Szenen nur erahnen lassen; zweitens die heterogenen Stilelemente der Mosaiken, welche aus früheren

[10] M. Gough, Christian Archaeology in Turkey, in: Atti VI. Congr. Int. Arch. Crist. Rom 1965, 407 (um 425). — V. Elbern, *RQ* 65 (1970) 248 (5. Jh.). — Th. Kraus, Das römische Weltreich (*Prop. Kunstgesch.* II). Berlin 1970, 139 (5. Jh.). — Lavin 273, A. 424 (nach 450). — E. Kitzinger, Stylistic Developments in Pavement Mosaics in the Greek East from the Age of Constantine to the Age of Justinian, in: La mosaique gréco-romaine. Colloques Int. Centr. Recherch. scientif. 1963. Paris 1965, 345 (Mitte 5. Jh.). Siehe ferner folgende Besprechungen des Werkes von Budde: E. Sauser, *Trierer theol. Zeitschr.* 79 (1970) 397; A. M. Ammann, *OCP* 36 (1970) 471—473. — C. Dulière, Ateliers de mosaistes de la seconde moitié du V[e] siècle, in: Apamée de Syrie. Actes colloque 1969 (*Fouilles d'Apamée de Syrie.* Misc. Fasc. 6). Brüssel 1969, 127f. (2. Hälfte 5. Jh. ?).

Kunstepochen wiederaufgenommen werden. Der Zeitansatz darf somit nicht aus dem Einzelmotiv, sondern nur aus der Merkmalskombination gewonnen werden.

Im wesentlichen enthält das Mosaik vier verschiedene Elemente, die zudem unterschiedlichen Vorlagen entstammen[11].

1. *Zoomorphe Ranke in Mittel- und Südschiff:* Die dort beherbergten Tiere sind oft dreidimensional und in starker Bewegung gesehen, während im Kontrast dazu die Ranke, trotz partieller Zerfaserung des Akanthusblattes (Budde, Abb. 107), stets streng zweidimensional und scharf konturiert gegeben ist. Analoge Ranken von diesem Typus weisen durchwegs ins 6. Jahrhundert, obwohl sie nach dem erhaltenen Bestand bereits um 350 erfunden wurden und sich unseres Wissens zum ersten Mal in den Räumen 2 (Levi, Taf. CXLIII g) und 4 (Levi, Taf. CXLIV a) des Yakto-Komplexes zu Antiocheia (Levi 279 ff.) manifestieren. Den gleichen Typus vertreten auch die Synagoge zu Yapha[12] bei Nazareth (noch 4. Jh. ?), die Geburtskirche zu Bethlehem[13] (Mitte 5. Jh.), das Barbaraheiligtum von al-Makr bei Akkon[14], das Orpheusmosaik vom Damaskustor zu Jerusalem[15], die Kirche zu Beisan al-Ḥammām[16]

[11] Übersichten: Bagatti 268 ff. — M. Avi-Yonah, Mosaic Pavements in Palestine. *QDAP* 2 (1933) 138—141; 3 (1934) 60—72. — Levi 373 ff. — E. Kitzinger, Mosaic Pavements in the Greek East and the Question of a „Renaissance" under Justinian, in: Actes VI. Congr. Int. Études Byzant. Paris, Bd. II. Paris 1951, 209—223. — F. M. Biebel, in: C. H. Kraeling, Gerasa, City of Decapolis. New Haven 1938, 297 ff. — D. I. Pallas, Art. Ψηφιδωτά. *ThEE* 12 (1968) 1077 ff.

[12] N. R. Goodenough, Jewish Symbols I. New York 1953, 216—218. — S. J. Saller, A Revised Catalogue of the Ancient Synagogues of the Holy Land (*PSBFCM* 6). Jerusalem 1969, 70, Nr. 111. — Berichte: E. L. Sukenik, *Bulletin of the Louis Rabinovitz Fund for the Exploration of ancient Synagogues* 2 (1959) 8, Fig. 2. — M. Avi-Yonah, *IEJ* 5 (1959) 279.

[13] R. W. Hamilton, The Church of the Nativity/Bethlehem. Jerusalem 1947, 91 f. — B. Bagatti, Gli antichi edifici sacri di Betlemme (*PSBF* 9). Jerusalem 1952, 12 f., 54. — Ovadiah, Nr. 22 a. — Levi 464 ff., 506 f. (6. Jh.). — L. H. Vincent, Bethléem. Le sanctuaire de la nativité d'après les fouilles récentes. *RB* 45 (1936) 544—574, Taf. 1—11; 46 (1937) 93—121, Taf. 13—17 (5. Jh.). — E. T. Richmond, The Church of the Nativity. *QDAP* 5 (1936) 75 ff., Taf. XXXVIII—XLIV. — E. Kitzinger, The Threshold of the Holy Shrine: Observations on Floor Mosaics at Antioch and Bethlehem, in: Kyriakon. Festschr. J. Quasten II. Münster 1970, 639—647. — Baldi 82 ff.

[14] B. Bagatti, Due santuari di S. Giorgio presso Acri. *TS* 43 (1967) 64—69.

[15] Levi 507. — H. Leclercq, Art. Orphée, *DACL* XII/2 (1936) 2740 ff., Fig. 9240. J. B. Friedman, Syncretism and Allegory in the Jerusalem Orpheus Mosaic. *Traditio* 23 (1967) 1—13.

[16] M. Avi-Yonah, Mosaic Pavements at El-Ḥammām. *QDAP* 5 (1936) 13 ff., Taf. XIV—XV. — Lavin 218, Fig. 51.

(alle 6. Jh.), das Mosaik zu Serǧilla[17] (472/73) und, nur unwesentlich verändert, die Kirche Johannes des Täufers zu Gerasa[18] (529—533). Wenn auch vereinzelt schon früher nachweisbar, scheint unser Rankentypus erst im 6. Jh. am stärksten verbreitet gewesen zu sein und schlägt sich dann auch in sehr vereinfachten Werken nieder, wie etwa in dem Mosaik im Kreuzkloster zu Jerusalem[19].

In der Gesamtanlage als Rankenteppich, der nur ein, vielleicht auch zwei szenische Großquadrate ausspart, steht unser Mosaik jedoch isoliert; denn die Ranken von diesem Typus dienen üblicherweise nur als Begrenzung ornamentaler oder figürlicher Großfelder. Im Mittelschiff differieren Abstand, Größe und Form der kleinen Ornamentfelder erheblich voneinander. Sie scheinen als lockeres Gefüge zwischen die wulstigen Ranken eingestreut zu sein und tragen unseres Erachtens der perspektivischen Verkürzung (vom Kircheneingang her betrachtet) Rechnung. Analoges ist uns nirgends bekanntgeworden.

2. *Tiere in der Arche:* Sie erscheinen in starrer Seitenansicht, stereotyper Bewegung und Haltung, oft auf separaten Erdschollen, und werfen kurze Schlagschatten. Als Vorlage hat ein Tierkatalog didaktischen Charakters gedient. Eine analoge Tierprozession zeigt das gleichzeitige Ambulatorium des Martyriums zu Seleukeia (Levi 359 ff., Taf. LXXXVII—LXXXIX), während die Mosaiken in Dağ Pazarĭ und Ayaş (s. o.) von geringerer Qualität sind. Wie schematisch unsere Tiere aus der Bewegung in die starre Haltung und aus der räumlichen Tiefenerstreckung in die strenge Seitenansicht überführt werden, hat bereits L'Orange in seiner Analyse der Piazza Armerina nachgewiesen[20].

Das Bildarrangement der Archeszene folgt ganz der antiochenischen Tradition des endenden 5. und der ersten Hälfte des 6. Jhs. (Kitzinger, Colloques 348—349). In dieser kontrastieren zu einer ruhigen Mitte — hier die Arche — in zwei umlaufenden Zonen bewegte Elemente — hier die schreitenden

[17] H. C. Butler—W. K. Prentice, A mosaic Pavement and Inscription from the Bath of Serdjilla. *RA* 39 (1901) 62—76, Taf. XII. — R. Horning, Verzeichnis von Mosaiken aus Mesopotamien, Syrien, Palästina und dem Sinai. *ZDPV* 32 (1909) 117. — Levi 506 f.

[18] F. M. Biebel, in: C. H. Kraeling, Gerasa, City of Decapolis. New Haven 1938, 324 ff., Taf. 66—70. — M. Restle, Art. Gerasa. *RbK* 2 (1971) 758.

[19] Avi-Yonah, Mosaic Pavements, Nr. 106. — L. H. Vincent—M. Abel, Jérusalem nouvelle IV. Paris 1926, 943, Nr. 1, Taf. LXXXV, 2—4.

[20] H. C. L'Orange, Nuovo contributo allo studio del palazzo erculio di Piazza Armerina. *Acta. Arch. Hist. Pert.* 2 (1965) 89, Taf. 25 a und b. — St. Karwiese, Münzdatierung aus dem Beutel (erscheint 1973 im Rahmen der Publikationen des Österreichischen Archäologischen Instituts), datiert das Mosaik mit guten Gründen zwischen 346 (terminus post quem) und 352.

Tiere. Als Beispiele des genannten Zeitraumes seien die Megalopsychia-Jagd des Yakto-Komplexes (Levi 323ff., Fig. 136, Taf. LXXVIb—LXXX), das Haus der Ktisis (Levi 357f., Fig. 147, Taf. LXXXVa—b), die Dumbarton Oaks-Jagd (Levi 358f., Taf. LXXXVd, LXXXVI), das Martyrium von Seleukeia (Levi 359ff., Fig. 149, Taf. LXXXVII—LXXXIX) und das Haus der Worcester-Jagd (Levi 363ff., Fig. 151, Taf. LXXXVIb, XCa) angeführt. Allen Mosaiken ist gemeinsam, daß die Bildgegenstände zwar in vernünftigem Handlungsbezug und in sinnvoller Proportion zueinander stehen, aber doch — wie in einem Muster — isoliert nebeneinander auf den weißen Grund gesetzt sind. Die Entwicklung vom Ende des 5. Jhs. zur justinianischen Renaissance hin darf dadurch charakterisiert werden, daß landschaftliche Elemente als Versatzstücke in das Bild einfließen, ohne dadurch eine Tiefenillusion zu erzeugen. Genau diese Stufe ist im Misismosaik erreicht, denn die Tiere bewegen sich auf durchgezeichneten Erd- beziehungsweise Himmelslinien, die in ihrer Schematisierung eine landschaftliche Tiefe ausschließen.

3. *Ornamentteppich im Nordschiff:* Die Muster der sieben Quadrate wurden aus dem üblichen Pavimentrepertoire des 2. und 3. Jhs. entwickelt[21], erscheinen hier aber komplizierter, detaillierter und in sich stärker verschlungen und geknotet. Auch hierin greift das 5. Jh. der justinianischen Renaissance voraus[22], wie die Kirchen von Herbet Mūqa (Apameia)[23], die Bauten I und II von Bethanien[24] und die vorjustinianische Johanneskirche zu Ephesos[25] beweisen; genaue stilistische Parallelen aber zeigt erst die Propyläenkirche zu Gerasa

[21] K. Parlaska, Die römischen Mosaiken in Deutschland. Berlin 1959, Taf. 3, 2 (zu Budde, Fig. 27); Taf. 22, 2 (zu Budde, Fig. 27). — H. Stern, Recueil géneral des mosaiques de la Gaule II/1 (*Gallia*, Suppl. X). Paris 1967, Nr. 45, Taf. XXIV, und 47, Taf. XXVII (zu Budde, Fig. 33); Nr. 48, Taf. XXIX (zu Budde, Fig. 33); Nr. 58, Taf. XXXVI (zu Budde, Fig. 4). — Vgl. auch Bd. I/1 (Paris 1957): Nr. 29, Taf. IX (zu Budde, Fig. 27); Bd. I/2 (Paris 1960): Nr. 175B, Taf. XV (zu Budde, Fig. 25); Nr. 184, Taf. XX (zu Budde, Fig. 9); Nr. 225A, Taf. XXXV (zu Budde, Fig. 14); Bd. I/3 (Paris 1963): Nr. 301, Taf. XXI (zu Budde, Fig. 27/28).

[22] Baalbeck-Soueidie, Mosaik mit Alexandersage: M. H. Chéhab, Mosaiques du Liban. *Bullet. Musée de Beyrouth* 14 (1957) Text; 15 (1959) Tafeln; S. 49ff., Taf. XXII. — Jenah, ebd. Taf. XXVII.

[23] J. Ch. Balty—K. Chéhadé—W. van Rengen, Mosaiques de l'église de Ḩerbet Mūqa (*Fouilles d'Apamée de Syrie.* Misc. Fasc. 4). Brüssel 1969, Fig. 2 (zu Budde, Fig. 29) und Fig. 5 (zu Budde, Fig. 39).

[24] S. J. Saller, Excavations at Bethany (*PSBF* 12). Jerusalem 1957, Taf. 20, 22, 23; S. 9 und 35ff. — Bagatti 102ff. — Baldi 359ff. — Ovadiah, Nr. 18a.

[25] Forschungen in Ephesos IV/3. Die Johanneskirche, ed. J. Keil. Wien 1951, 170, Taf. LXXIII (zu Budde, Fig. 25, 27); Taf. LXXV (zu Budde, Fig. 27) und Taf. LXXVIII (zu Budde, Fig. 28, 29).

(526/527)[26], deren Quadrate eine Fortsetzung unseres Ornamentteppichs sein könnten. Sehr verbreitet sind auch die Ornamente im Südschiff; als ein Beispiel sei hier nur die Kirche von Zahrani (389—390) genannt[27]. Auch die Pfauen in Weinranken gehören zum üblichen Repertoire spätantiker Mosaiken, und das Paviment vom Fondo Tullio[28] (4. Jh.) zeigt dieses Motiv in sehr ähnlicher Form (Budde, Abb. 115). Ins 6. Jahrhundert jedoch verweist die Waldlandschaft im westlichen Teil des Südschiffes (Budde, Abb. 117—119); ähnliche Kompositionen zeigen die große Basilika zu Herakleia/Bitola[29] und das Amazonenmosaik zu Apameia[30], während die Philia-Halle zu Antiocheia (nach 450) (Levi 317ff., Taf. LXXII) eine räumliche Tiefenerstreckung zu erreichen noch dadurch versucht, daß sich zwei Baumreihen hintereinander staffeln.

4. *Die figürlichen Reste des Nordschiffes* sind eine Umsetzung frühchristlicher Vorlagen (etwa Via Latina-Katakombe) in die Bildauffassung der justinianischen Renaissance, doch kann auf diese Probleme erst im oben angekündigten Buch eingegangen werden.

Nach der vorgeführten Analyse dürfen viele Einzelmotive des Mosaiks von Mopsuestia wohl als Erfindung des 4. und 5. Jhs. angesehen werden. Die spezifische Bildauffassung aber, der die Motive untergeordnet sind, verweist die Basilika von Mopsuestia eindeutig in die justinianische Renaissance und erschließt uns damit eines der wichtigsten Werke dieser Epoche.

Dieser späte Zeitansatz wird auch durch das einzige abgebildete Architekturfragment gestützt (Budde, Abb. 15), das stilistisch mindestens dem Beginn des 4. Jahrhunderts zugewiesen werden muß. Späteste Ausläufer solcher weichen Blattformen zeigt das Alahan-Kloster in Isaurien[31], durch Inschrift vor 462 datiert. Aufgrund des Erhaltungszustands ist das Gebälkstück eine zurecht-

[26] J. W. Crowfoot, Early Churches in Palestine. London 1941, Taf. XXII (zu Budde, Fig. 28 und 30). — M. Restle, Art. Gerasa. *RbK* 2 (1971) 755ff. — O. Nussbaum, Der Standort des Liturgen am christlichen Altar vor dem Jahre 1000, Bd. I. Bonn 1965, 78. — C. H. Kraeling, Gerasa, a. O., Taf. LXIIb, siehe auch LXXXIb.

[27] Chéhab, a. O. 93, Nr. 6 und Fig. 6, Taf. XLVII—XLVIII.

[28] P. L. Zovatto, Mosaici paleocristiani delle Venezie. Udine 1963, 124ff., Abb. 124. — Siehe auch den Pfau zu Aquileia: H. Peirce—R. Tyler, L'art byzantin I. Paris 1932, Abb. 118.

[29] G. C. Tomašević, in: Heraclea III. Bitola 1967, 6—7.

[30] C. Dulière, La mosaique des Amazones (*Fouilles d'Apamée de Syrie.* Misc. Fasc. 1). Brüssel 1968, Taf. I.

[31] P. Verzone, Un monumento dell'arte tardo romana in Isauria, Alahan Monastir. Turin 1956, Fig. 47, 48; siehe auch die zu späte Datierung bei G. H. Forsyth, Architectural Notes on a Trip through Cilicia. *DOP* 11 (1957) 233. Ich möchte das Gebälkstück zu Mopsuestia in die 2. Hälfte des 4. Jhs. datieren.

gehauene Spolie irgendeines älteren Bauwerks und setzt für seine Wiederverwendung einen längeren Zeitraum voraus.

Budde (32ff.) sieht in der Basilika das Martyrium der Märtyrergruppe Probos, Tarachos und Andronikos, welches ein Bischof Auxentios von Mopsuestia außerhalb der Mauern seiner Bischofsstadt errichtet habe. Natürlich handelt es sich bei diesem Bischof nicht — wie Budde annimmt — um Auxentios I. (nach 360), sondern um Auxentios II., der höchstwahrscheinlich 519 dem abgesetzten Bischof Johannes folgte. Die Martyriumfrage und die Stiftung des Auxentios können ebenfalls aus Platzgründen erst im obengenannten Aufsatz dargelegt werden.

Es läßt sich weder aus dem Dekorationssystem noch aus den ursprünglich paganen Symbolen in den Ranken schließen, ob die Basilika als Kirche oder als Synagoge gedeutet werden darf[32]; dafür fehlen nämlich eindeutig jüdische beziehungsweise eindeutig christliche Embleme; die vorhandenen dienen vom 4. Jahrhundert an Gotteshäusern beider Religionen als Dekoration[33]. Auch das mitgefundene Bronzekreuz (Budde, Abb. 8) ist kein unumstößlicher Beweis für eine Kirche, obwohl es töricht wäre, ein solches Zeugnis zu negieren. Schließlich ist es sehr unwahrscheinlich, daß gerade unter Justinian eine Synagoge zu Mopsuestia erbaut worden wäre. Aufschluß über diese Frage ergibt erst das Programm der Darstellungen.

Eine neue Bilderfindung in der frühchristlichen Kunst zeigt die Sintflutszene im Mittelschiff (Abb. 2). Die „Arche ohne Noe"[34] enthält nicht — wie in allen östlichen und nahezu allen westlichen Beispielen — den *Noe iustus*[35] in oder neben dessen κιβωτός, sondern gleicht einem Heimkolumbarium in der

[32] M. Avi-Yonah, La mosaique juive dans ses relations avec la mosaique classique, in: Colloques mosaiques etc. (wie oben, A. 10) 325ff., siehe bes. Fig. 4 und 5.

[33] Zu mosaizierten Synagogen siehe das Zeugnis des Rabbi Abin (4. Jh.): Jer. Talmud. Aboda Zarah III, 2. J. N. Epstein, Additional Fragments of the Jerusalem Talmud. *Tarbiz* 3 (1931) 20. — E. E. Urbach, The Rabbinical Laws of Idolatry in the Second and Third Centuries in the Light of Archaeological and Historical Facts. *IEJ* 9 (1959) 149—165; 228—245, dort S. 236, A. 88. — J. Gutmann, Images of the jewish past. New York 1965, 114. — A. Scheiber, in: E. B. Thomas, King David Leaping and Dancing. Budapest 1970, 7ff.

[34] P. J. Kirsch, Der Ideengehalt der ältesten sepulkralen Darstellungen. *RQ* 36 (1928) 14, dagegen: J. Fink, Ein Paradiesesgemälde in der Pamphiliuskatakombe. *RACrist* 28 (1952) 161—174. Siehe jetzt auch: A. Ferrua, Una nuova regione in SS. Marcellino e Pietro. *RACrist* 44 (1968) 64—67.

[35] J. Fink, Noe der Gerechte in der frühchristlichen Kunst. Münster—Köln 1955, 83ff. — H. Rahner, Symbole der Kirche. Salzburg 1964, 544ff. — J. Daniélou, Sacramentum futuri. Paris 1950, 55—94. — R. Hooyman, Die Noedarstellung in der frühchristlichen Kunst. *Vigiliae Christianae* 12 (1958) 113—135. — B. Bagatti, L'église de la circoncision (*PSBFCM* 2). Jerusalem 1965, 128, 179f., 236.

Art antiker Holzscrinia[36]. Dieser intimen Hausatmosphäre fügt sich auch die Idylle der Vogelwelt: Tauben flattern gleichsam zu ihrer Futterstelle, und der Betrachter sucht vergeblich den heilsgeschichtlich bedeutsamen Ölzweig (Gn. 8, 1—14, bes. 8, 11). Um das Kolumbarium herum laufen weitere Vögel, hüpfen, fliegen und recken sich zum Kasten empor; man meint, aus dem Kolumbarium seien Körner gefallen, so toben die Vögel zu dessen Füßen. Hinter dem Bild mag durchaus die antike Vorstellung verborgen sein, man könne mit Hilfe gezüchteter, zahmer Tauben andere Vögel anlocken und fangen[37]. Für die zauberhafte Naturschilderung weiß ich in der frühchristlichen Kunst keine ikonographische Parallele zu nennen; verwiesen sei lediglich auf drei vespasianische Mosaiken aus der Casa del Fauno zu Pompeji (Neapel) (Abb. 3), aus Emporion, Tarracona (Barcelona) und aus Pergamon (Berlin, Staatliche Museen)[38].

Die übrige Tierwelt um die Arche gibt sich streng geordnet: Auf braunem Erdboden marschieren die Landtiere, teilweise auf eigener Erdscholle und mit sporadischen Schattenangaben; und „über" der blauen Himmelszone gleiten die Vögel. Den einzigen sinnvollen Vergleich für eine solche Gruppierung der Tiere in der Noe-Historia bietet das Bodenmosaik der Synagoge zu Gerasa[39] (Abb. 5), gefunden unter den Ruinen einer 530/31 entstandenen Kirche, selbst aber nicht fest datiert[40]. In drei parallelen Streifen (Kriechtiere, Vierbeiner und Vögel) entsteigen die Überlebenden der Arche, zu deren Seiten griechische

[36] C. Watzinger, Griechische Holzsarkophage aus der Zeit Alexanders des Großen. Leipzig 1905, 48, Abb. 90. — G. M. A. Richter, The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans. London 1966, 72ff., Fig. 384ff., bes. Fig. 389.

[37] F. Sühling, Die Taube als Haus- und Spielvogel auf sepulkralen Denkmälern. *RQ* 36 (1928) 177.

[38] Casa del Fauno: A. Maiuri, La peinture romaine. Genf—New York—Paris 1953, Abb. auf S. 128. — K. Schefold, Die Wände Pompejis. Berlin 1967, 128. — E. Pernice, Pavimente und figürliche Mosaiken. Berlin 1938, 165, Taf. 65, 2. — Emporion: M. A. Balil, Las escuelas musivarias del conventus Tarraconensis, Colloques etc., a. O. 29, Fig. 2. — Siehe dazu das fast gleiche Gegenstück, das sog. Rebhuhnmosaik aus Pompeji/Neapel, Museo Nazionale: Pernice, a. O. 166f., Taf. 67. — Pergamon: H. G. Beyen, Über Stilleben aus Pompeji und Herculaneum. s'Gravenhage 1928, 39, A. 3; Taf. XII. — Siehe auch zwei weitere Taubenmosaiken in Neapel, Museo Nazionale (Inv. Nr. 114280 und 9992): Pernice 165f., Taf. 65, 1 und 66. Ferner: Beyen, a. O. 13, A. 1 (Neapel, Haus des Löwenkampfes); 71 (Mosaik von Sosos); 5, A. 3 (Villa Hadriana); dazu auch Kraus, Röm. Weltreich (wie oben, A. 10), Nr. 342a. — Zum Thema auf Grabstelen: E. Pfuhl, Das Beiwerk auf den ostgriechischen Grabreliefs II. *Jahrb. Dt. Arch. Inst.* 20 (1905) 129.

[39] J. W. Crowfoot, in: C. H. Kraeling, Gerasa, City of Decapolis. New Haven 1938, 234—239, 318—324, 473. — S. J. Saller, A Revised Catalogue of the Ancient Synagogues of the Holy Land (*PSBFCM* 6). Jerusalem 1969, 32—33.

[40] Versuch eines Zeitansatzes: A. H. Detweiler, *Bull. Amer. School Orient. Res.* 87 (1942) 10—17; ihm zu Unrecht widersprochen durch Goodenough, a. O. I 259ff.

Inschriften die Söhne Noes, Sem und Japhet, nennen, während die lange, querrechteckige Szene ein weiterer Fries galoppierender Vierbeiner allseitig umläuft. Ein analoges Schema um 400 zeigt auch der Deckel des Çirgareliquiars, doch ist hier der Jagdfries nach alexandrinischer Allegorese umgedeutet[41].

Welche Phase der Noe-Historia hier verbildlicht ist, kann aus der Darstellung nicht gelesen werden. Tiere ziehen, zu einer Prozession geordnet, in die oder aus der Arche, sie sind hier aber nicht richtungsbezogen; Tauben entsendet Noe am Ende der Sintflut. — Die Szene ist zu umfangreich, als daß man sie aus einem narrativen Illustrationszyklus in der Art des Samsonrotulus ableiten dürfte, und auch das Auszugsbild der Wiener Genesis[42] erfaßt wesentlich weniger Tiere, tendiert also zur Abbreviatur, wie etwa das Mosaik in einem Sarkophag aus Tipasa[43] (Noe sendet die Taube aus, Dankgebet des Noe und Noes Schande). Wir gehen also nicht fehl, in unserer Archekomposition eine neue Bilderfindung zu sehen, welche nach festem Schema zwei pagane Elemente miteinander kompiliert und somit verdeutlicht, wie stark die christliche monumentale Kunst von herkömmlich paganen Bildvorlagen abhängig ist[44]: ein Heimkolumbarium und einen Tierkatalog; denn alle Tiere lassen sich zoologisch erstaunlich gut bestimmen (Budde 42ff.), erscheinen — wie aus didaktischen Gründen — in reinem Profil, sind also nicht aus größeren Tierszenen beziehungsweise aus Kynegetika herauskopiert. Nur die Köpfe drehen sich etwas unbeholfen nach oben, eben zu jenem wunderlichen Kasten, der alles Heil barg. Die Tiere bewegen sich weitgehend auf separaten Erdschollen, waren also trotz der Schatten im Musterbuch[45] Einzelbilder und erscheinen in analoger Form etwa im Physiologos[46] und in zahlreichen spätantiken Mosaiken, z. B. im Martyrium von Seleukeia (Lavin, Abb. 4, 5; Levi

[41] H. Buschhausen, Die spätrömischen Metallscrinia und frühchristlichen Reliquiare (*WBS* 9). Wien 1971, Nr. B 4.

[42] H. Gerstinger, Die Wiener Genesis. Wien 1931, Taf. 4.

[43] J. Lassus, Les mosaiques d'un sarcophage de Tipasa. *Libyca* 3 (1956) 265ff.: 4. Jh. Deutung: Die Heilung des Blindgeborenen, Drei Oranten, Noe in der Arche. — Zur Deutung der ersten Szene siehe auch die Cotton-Genesis: Gerstinger, a. O. I, Taf. X, Abb. 55. — K. Weitzmann, Observations on the Cotton Genesis Fragments, in: Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. Friend jr. Princeton/N. J. 1955, 112—131. — Weitere Bilder des Sarkophags: Daniel in der Löwengrube und die Drei Jünglinge im Feuerofen.

[44] E. R. Goodenough, The Paintings of the Dura-Europos Synagogue: Method and an Application. *IEJ* 8 (1958) 69—79. — Ders., Judaism at Dura-Europos. *IEJ* 11 (1961) 161.

[45] K. Weitzmann, Illustration in Roll and Codex. Princeton/N. J. [2]1970, 9. — Ders., Ancient Book Illumination. Cambridge/Mass. 1959, 15—18.

[46] J. Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus. Leipzig 1899, Taf. IV, VI, VII.

359ff., Taf. LXXXVII—LXXXIX), im Orpheusmosaik der Piazza Armerina (Lavin, Abb. 73) oder gleichzeitig auf dem Berg Nebo, Baptisterium und Theotokoskapelle[47] und in der Stadt Nebo, Lot und Prokopios-Kirche[48]. Das Bildarrangement einer diagonalen Zentralkomposition erweist sich schließlich als Gestaltungsprinzip spätrömischer Mosaiken des syrischen Raums (Lavin 210ff., 219ff.), und das hadrianisch-antoninische Mosaik mit Vögeln und Kantharos zu Antiocheia (Levi 90f., Taf. XVa, CLXXVIIIc) (Abb. 4) liefert eine so analoge Bildanordnung, daß man in ihm eine Vorlage sehen möchte.

Man sollte nicht meinen, daß jenes zierliche und fein gezimmerte Kolumbarium auf seinen stöckerigen Holzbeinchen nun auch die rettende Arche intendiere, in der alle Tiere bis zum massigen Rind vor den Fluten des strafenden Gottes unterschlüpfen sollten, und verwundert sich daher auch nicht, daß der Sinn dieses Kästchens, welches normalerweise nur Noe, allenfalls dessen Familie und wenige Tiere aufnimmt (monumentales Vorbild zu den Kibotosmünzen vom phrygischen Apameia, zweite Hälfte 3. Jh.[49] oder später mit wenigen Tieren Mosaikpaviment zu Brindisi[50]), näher erläutert werden muß: ΚΙΒΩΤΟΣ ΝΟΕΡ. Gemäß der üblichen, vornehmlich westlichen christlichen Exegese versucht Budde (41f.) die etwas gewaltsamen Lesungen für Ρ = ΡΥΟΜΕΝΗ, ΡΥΕΤΑΙ, ΡΥΣΙΟΣ, also „die rettende Arche Noes" oder „die Arche Noes verleiht Rettung". Doch ist eine solche Abkürzung völlig ungebräuchlich und das Ρ mit den beiden Abkürzungspunkten (zwei weiße Mosaiksteinchen, unmittelbar über dem Buchstaben und rechts neben der Haste) kann nichts anderes als das Zahlzeichen Ρ = 100 bedeuten. Hier bewegen wir uns im Bereich der Spekulation, denn 100 ist nach hellenistisch jüdischer Allegorese die vollkommenste Zahl, und Philon scheut sich nicht, ganze Genesiskapitel auf diese Zahl hin zuzuschneiden (De mutatione nomin. c. 188ff.: Cohn—Wendland ed. min. III, 173—189 = Arnaldez [*Oeuvres de Philon* 18. Paris 1964] 119ff.), nicht aber auch die Archegeschichte. Ρ = 100 bezieht sich auf die Bauzeit der Arche und läßt sich — wenn auch nur ganz

[47] S. Saller, The Memorial of Moses on Mount Nebo, Bd. II (*PSBF* 1). Jerusalem 1941, Taf. 103, 1 und 109, 1.

[48] S. Saller—B. Bagatti, The Town of Nebo (Khirbet El-Mekhayat) (*PSBF* 7). Jerusalem 1949, Taf. 14, 1—2; 20, 1—2. — Bagatti, Fig. 140.

[49] F. Cabrol, Art. Apameia. *DACL* I/2 (1907) 2515f., Abb. 826. — Th. Klauser, Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst (Kap. IV 13). *JbAC* 4 (1961) 142. — A. Grabar, Images bibliques d'Apamée et fresques de la synagogue de Doura. *Cah. Archéol.* 5 (1951) 13.

[50] R. Jurlaro, Studio sulla cattedrale di Brindisi. *Arte Cristiana* 56 (1968) 234—244, Abb. 20. — N. Vacca, Brindisi ignorata. Trani 1954, 284f., Fig. 47. — Siehe auch ähnliches Mosaik zu Otranto, Vacca, a. O., Fig. 46. — G. Gianfreda, Il mosaico pavimentale della Basilica Cattedrale di Otranto. Abbazia di Casamari 1965, 122.

vereinzelt — nachweisen bei Pseudo-Tertullian (Apol. I. adv. Marc. III 2: *PL* 2, 1127), in der alexandrinischen Schule (Origenes, Contra Celsum IV 41: II 290, 17 Borret [*SC* 136. Paris 1968]), in der antiochenischen Schule (Ioannes Chrysostomos, Hom. 8 in epist. 1 Thess., c. 2: *PG* 62, 442, 12—13), in der westlichen Theologie (Augustinus, Civ. Dei XV 27: *CSEL* 40/2, 120; De Catech. XIX 32: *PL* 40, 334) und in der byzantinischen Chronographie (Georg. Kedrenos 20, 20 Bonn). Der Gedanke mag durchaus jüdischer Vorstellung entsprungen sein[51]. Wenn auch nicht auf den Bau der Arche direkt bezogen, meint das Schatzhöhlenbuch, zwischen Auftrag und Sintflut lägen hundert Jahre[52]. Als einziges Beispiel der Rho-Spekulation wissen wir nur eine Grabkammer in Thessaloniki[53] zu nennen, die im Ausgrabungsbericht nicht näher datiert wird, wahrscheinlich aber im 4. Jahrhundert ausgemalt wurde. Die beiden Schmalseiten der Wände geben den Guten Hirten und Daniel in der Löwengrube wieder; die beiden Breitseiten das Abrahamopfer und die Lazaruserweckung, beziehungsweise die Heilung des Gichtbrüchigen und Noe in der κιβωτός, die Taube fortschickend. Als Inschriften werden angegeben: ΗΕΙΣΟΥ, ΑΒΡΑΑΣ (sic! sicher für ΑΒΡΑΑΜ) und ΝΟΕΡ, wobei Ρ natürlich wieder das Zahlzeichen 100 bedeutet und nicht das hebräische Ḥ in Noaḥ. Warum aber hat der Künstler in beiden Bildern nicht den Bau der Arche selbst und den anschließenden Einzug der Tiere dargestellt, obwohl es analoge Szenen, etwa nach dem Zeugnis des Serailoktateuchs und des Smyrnaoktateuchs[54], doch gegeben hat? Auch möchte man sich scheuen, ohne exegetischen Quellenbeleg 100 als Vollkommenheit der Schöpfung auf die Ausmaße der Arche, d. h. symbolisch auf die Kirche zu übertragen; dafür waren doch andere Zahlenspekulationen wie T = 300 als Ausmaße der Arche zu sehr der ganzen frühchristlichen Theologie bewußt[55], und auch Origenes (Hom. in Gen. II, 5: *GCS* 29, 35), der Tau in 3×100 unterteilt, darf wohl kaum einer Deutung unseres Bildes verpflichtet werden. Wir vermögen daher nur eine Lösung vorzuschlagen; denn in jenen hundert Jahren zwischen Auftrag und Sintflut

---

[51] L. P. Lewis, A Study of the Interpretation of Noah and the Flood in Jewish and Christian Literature. Leiden 1968, 37.

[52] S. M. Malan, The Book of Adam and Eve. London 1882, 255ff. — P. Riessler, Altjüdisches Schrifttum außerhalb der Bibel. Heidelberg 1928, 958. — R. H. Charles The Apocrypha and Pseudoepigraphica of the Old Testament II. Oxford 1913, 123.

[53] F. Petsas, Ἀνασκαφὴ πανεπιστημιουπόλεως Θεσσαλονίκης. *Arch. Deltion* 21 (1966) B′ 2, 334ff., dort S. 336. Leider wird nicht gesagt, welche der im Grabkammerfeld gefundenen Münzen (359—578) in dieser Grabkammer lagen.

[54] Fol. 20r; D. C. Hesseling, Miniatures de l'octateuque de Smyrna. Leiden 1909, Taf. 11, Abb. 31; siehe auch Serailoktateuch, fol. 57v: T. Uspensky, L'octateuque de la Bibliothèque du Sérail à Constantinople. Sofia 1907, Taf. XIII, 36.

[55] Rahner, a. O. 406ff., bes. 407. — Lewis, a. O. 163ff. — J. Daniélou, Liturgie und Bibel. München 1963, 75ff.

hat Noe den Untergang gepredigt[56] und die Welt verflucht (Hebr. 11, 7; 2 Petr. 2, 5 und Matth. 24, 37—38).

Nicht dem Alten Testament also, sondern dem Neuen entnehmen wir, daß Noe seiner Generation gepredigt habe. Dieses auch dem Judentum bekannte Motiv der Noepredigt (Buch von Adam und Eva III 2, 4. s. o. A. 52) greift die Patristik früh auf (Clemens von Rom; 1 Clem. 7, 6 und 9, 4; Clem. Alex., Strom. I 21, 135, 3: 84, 7—8 Stählin-Früchtel [*GCS* 52 (15; 1960)]; Theophilos von Antiocheia, Ad Autolycum III 19 ed. R. M. Grant, Theophilos of Antioch, Ad Autolycum. Oxford 1970. 124, 19f.; Methodios von Olympos, Conviv. X 3 § 267: 292, 22ff. Musurillo-Debidour [*SC* 95]. — Vgl. auch Belege bei Lewis 102—103). Nach 1 Petr. 3, 19—20 ist es Christus — als Typus des Noe —, welcher auf der Hadesfahrt zwischen Tod und Wiederauferstehen im Geiste jenen Verworfenen predigt, die in den Tagen des Noe Gottes Langmut mißbraucht hatten[57]. Den homiletischen Gedanken von der Errettung vor der Sintflut durch den Glauben verbindet Ioannes Chrysostomos mit der hundertjährigen Bauzeit, wenn er in seiner achten Homilie zum ersten Thessalonikerbrief (*PG* 62, 442, 9, 22) schreibt: Ἠκούσατε πάντες περὶ τοῦ κατακλυσμοῦ· μὴ καὶ ἐκεῖνα ἀπειλῆς ἕνεκεν εἴρηται; οὐχὶ καὶ ἐξέβη καὶ γέγονε; Τοιαῦτα καὶ ἐκεῖνοι πολλὰ ἔλεγον· καὶ ἐν ἑκατὸν ἔτεσι τῆς κιβωτοῦ τεκταινομένης, καὶ τῶν ξύλων ὑφαινομένων, καὶ τοῦ δικαίου βοῶντος, οὐδεὶς ὁ πιστεύων ἦν. Ἀλλ' ἐπειδὴ οὐκ ἐπίστευσαν τῇ διὰ τῶν ῥημάτων ἀπειλῇ, ὑπέστησαν τὴν διὰ τῶν πραγμάτων τιμωρίαν. Τοῦτο καὶ ἡμεῖς πεισόμεθα, ἂν μὴ πιστεύσωμεν. Διά τοι τοῦτο καὶ τὴν παρουσίαν αὐτοῦ ταῖς ἡμέραις παραβάλλει τοῦ Νῶε· ἐπειδὴ καθάπερ ἐκείνῳ τῷ κατακλυσμῷ ἠπίστησάν τινες, οὕτω καὶ τῷ κατακλυσμῷ τῆς γεέννης.

Übertragen auf unser Noe-Bild, ist diesem ein echter typologischer Gedanke intendiert, der auch die Symbolik der Darstellung erklärt. Dadurch wird zudem klar, warum der Künstler seine Bildvorlage nicht direkt aus einer älteren Genesis-Illustration entnehmen konnte; denn die hier postulierte neutestamentliche Symbolik ist in einem nur narrativen Zyklus der Noe-Geschichte nicht enthalten. Der Künstler mußte also ein neues Bild erfinden, in welches er zwar aus dem biblischen Genesis-Bericht Arche und Tierprozession über-

---

[56] Lewis, a. O. 103 u. ö. H. L. Strack—P. Billerbeck, Kommentar zum Neuen Testament aus Talmud und Midrasch. München 1922, Bd. I., 13, A. 51.

[57] Zur Noe-Predigt siehe auch Flav. Jos. Antiqu. Iud. II 3, 2 ed. B. Niese, Flavii Iosephi opera omnia I. Berlin (Nachdruck) 1955, und Hieronymus, Quaest hebr. in Gen 8, 29 (*PL* 23, 999A), der jedoch von 120 Jahren spricht: Ex quo perspicuum est centum viginti annos generationi illi, ut supra diximus ad poenitentiam annos, et non vitae mortalium constitutos. — Noe-Predigt und Dauer des Arche-Baus sind beide in der spätjüdischen apokryphen Literatur vorhanden und fließen von hier aus in die christliche Vorstellung. Erst die Behandlung des Samsonzyklus und die historischen Erwägungen im II. Teil dieser Arbeit bringen den eindeutigen Beweis, daß die Basilika von Mopsuestia keine Synagoge, sondern nur eine Kirche gewesen sein kann.

nahm, doch mußte letztere ziellos sein, um bei dem Betrachter nicht eine Verwechslung mit einer historischen Phase der Noe-Geschichte aufkommen zu lassen. Welchen spezifischen Sinn aber drückt die Komposition aus?

Die Fortsetzung des oben genannten Textes, nämlich 1 Petr. 3, 21, deutet die Sintflut typologisch als Taufe, welche die Gläubigen errettet, wie damals die Arche die Tiere. Die Passage setzt sich also aus zwei Teilen zusammen, der Bußpredigt vor der Sintflut und der Errettung durch die Taufe. Dazwischen liegt der Abstieg Christi in die Unterwelt. Gerade auf den zweiten Teil, also auf die Taufsymbolik, greift die Patristik zurück (Hooyman 132ff., Daniélou 80ff.); er darf aber lediglich im weitesten Sinne zur Deutung unseres Bildes herangezogen werden, da Taufe und Martyrium sich nur schwer vereinigen lassen. Tertium comparationis bildet allgemein die Errettung.

Zur Lösung unserer Arche-Komposition trägt die antiochenische Bildauffassung wesentlich bei, in deren Tradition das Mosaik zu Mopsuestia steht. Paradigmatischen Wert hierfür besitzt die Megalopsychia-Jagd[58]. Umgrenzt von einem topographischen Prospekt Antiocheias nach dem Antiochikos des Libanios bilden hier den inneren Kranz einer diagonalen Zentralkomposition Jagdbilder, in welchen die mythologischen Jäger Aktaion, Hippolytos, Meleagros, Adonis, Narkissos und Teiresias wilde Tiere besiegen. Bereits diese Szenen der über die Bestien triumphierenden Jäger sind im Sinne der stoischen Philosophie symbolisch aufzufassen, nämlich als Besiegung der Leidenschaften im menschlichen Körper durch die Tugenden. Vollends erschließt sich der Sinn durch die Personifikation der Megalopsychia — als Tyche mit Füllhorn und sparsio-Geste — in der Mitte der Komposition; ihr oberstes Ziel ist die Besiegung der irrationalen Kräfte im Menschen durch die Kardinaltugenden. Die *magnitudo animi* als Inbegriff der Herrschertugenden lehrt Aristoteles seinen königlichen Schüler (Eth. Nic. IV, 6 ed. Susemihl-Apelt. Leipzig 1912, 79). Das Mosaik verbildlicht also Herrschertugenden, welche in der Personifikation der Megalopsychia kulminieren, eben dem Ziel der Tugenden selbst.

[58] Levi 323 und bes. 339ff., Fig. 136 auf S. 324. — Lavin, Fig. 6. — Zur Tugendallegorie siehe Levi 339ff. — Gl. Downey, Personifications and Abstract Ideas in the Antioch Mosaics. Transactions and Proceedings of the American Philological Association 69 (1938) 349ff. — Ders., Ethical Themes in the Antioch mosaics. Church History 10 (1941) 367. — Ders., An illustrated Commentary on Libanius' Antiochikos. Miscellanea Critica I. Leipzig 1964, 79—88. — Ders., Ancient Antioch. Princeton 1963, 205 und 211, Taf. 45ff. — A. und M. Levi, Itineraria picta (Studi e Materiali del Museo dell' Impero Romano, Nr. 7). Rom 1967, 50, Taf. XIX, 20. — Die Datierung des Mosaiks in das 3. Drittel des 5. Jahrhunderts ergibt sich aus dem Städtebild; in diesem ist nämlich ein Gebäude beschrieben mit τὸ πριβάτον 'Αρδαβουρίου. Einen Ardaburios aber können wir 459 in Antiocheia wohnend nachweisen, nämlich den magister militum per Orientem von 450—475 (Levi 323), doch läßt sich hieraus nur ein terminus post quem für das Mosaik gewinnen, das in der Literatur allgemein an das Ende des 5. Jhs. gesetzt wird.

Diese spezifische Bildform also ist in der Spätzeit Antiocheias zum Symbolträger geworden; sie prägt auch das Arche-Bild von Mopsuestia. Was liegt näher anzunehmen, als daß dort eine analoge Symbolik intendiert sei. Einzig die Anspielung auf die Noe-Predigt aber verbietet eine rein allegorische Deutung des Bildes etwa im Sinne des Philon von Alexandrien, der in den wilden Tieren Leidenschaften sieht, welche, wie in der Arche, so im menschlichen Körper, besänftigt werden (de plant. § 43 II 142, 8, ed. Cohn-Wendland). Auf der anderen Seite versucht die Komposition jener sonst gebräuchlichen Bildvorlage „Noe als Typus des durch die Taufe Geretteten" auszuweichen, indem dieser nämlich nicht abgebildet wird. Diese Diskrepanz zwischen Bild und Inhalt, daß nämlich die Bildform als Mitte ein Abstraktum, die Inschrift hingegen die Gestalt des Noe fordert, läßt sich dann auflösen und erklären, wenn man die Arche typologisch sieht und ihr den Sinn beimißt, welcher in der patristischen Literatur der verbreitetste ist: Arche als Sinnbild der Kirche (Rahner, S. 505ff.). Die sakramentale Heilskraft der Arche konnte der bibelfeste Gläubige an der Inschrift ablesen, welche auf die Bauzeit und damit auf die Noepredigt anspielt. Diese wird somit auch typologisch zur Christuspredigt nach 1. Petr. 3, 19—20 in Beziehung gesetzt, also der Erlösung und Errettung durch Christi Abstieg in die Unterwelt.

1 Mosaik von Mopsuestia, Mittelschiff, Blick von N

2 Mosaik von Mopsuestia. Arche Noe

3 Pompeji, Casa del Fauno

4 Antiocheia, Vogelmosaik

5 Gerasa, Synagoge. Arche Noe

MANOLIS CHATZIDAKIS / ATHÈNES

UNE ICÔNE EN MOSAIQUE DE LAVRA

Avec six planches

Otto Demus a écrit quelque part, en méditant sur les possibilités de l'art byzantin d'être original, qu'«il nous arrive presque d'avoir l'impression que, d'une façon générale, l'art byzantin ait seulement comporté des copies, que les oeuvres connues de nous soient seulement le reflet d'originaux perdus de la plus haute qualité. Cela ne saurait naturellement être vrai»[1]. Pour honorer le Maître, on voudrait appuyer le dernier de ces propos, en choisissant comme argument, à dessein bien compréhensible, une belle icône en mosaïque, peu ou plutôt insuffisamment connue. Il s'agit de l'icône de saint Jean l'Evangéliste, gardée actuellement dans le Skévophylakion du monastère de la Grande Lavra, au Mont Athos (Fig. 1—3).

L'icône de saint Jean est mentionnée aussi bien par G. Smyrnakis[2] que par N. P. Kondakov qui l'attribuait au XII[e] siècle[3]. La planche qu'il lui dédia provenait d'une photographie retouchée et ainsi on ne pouvait pas soupçonner l'état lamentable dans lequel se trouvait cette belle pièce. D'autre part Brockhaus était enclin à l'attribuer, suivant la tradition, à Jean Tzimiscès[4]; pourtant, dans la seconde édition, il acceptait la date proposée par Kondakov[5]. C'est justement le mauvais état de conservation qui n'avait pas permis de mettre en valeur cet objet d'art, depuis ces premières mentions, car, toute la surface de l'icône avait acquis une sorte d'ondulation, sûrement par contraction du support de bois, ce qui a provoqué des craquelures et des gonflures. En plus, un vernis de mauvaise qualité, étalé quand l'icône avait déjà subi ces dommages, avait pris avec le temps une couleur brun foncé, en effaçant presque totalement l'image (Fig. 1).

---

[1] L'art byzantin dans le cadre de l'art européen, dans: Art Byzantin — Art Européen, Catalogue d'Exposition. Athènes 1964, 109.

[2] G. Smyrnakis, Τὸ Ἅγιον Ὄρος. Athènes 1902, 385.

[3] N. P. Kondakov, Les monuments de l'art chrétien sur le Mont Athos (en russe). St-Petersbourg 1902, 109 et 114 et s., pl. XXXIV.

[4] H. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern. Leipzig [2]1924, 46 et 98. — Cf. Smyrnakis, op. cit., 385.

[5] Ibid., 315. — V. Lazarev (*Burl. Mag.* 71 [1937] 250, n. 9, et Storia della Pittura bizantina, 414, n. 37) date la pièce du XIV[e] siècle.

En 1960 l'icône a été consolidée et nettoyée par les soins de M. Ph. Zachariou, chargé de mission du Service Archéologique au Mont-Athos pour la restauration d'icônes. Depuis, on peut non seulement jouir de cette peinture, mais aussi l'étudier aisément[6] (Fig. 2).

L'icône est constituée de deux parties: de la peinture en mosaïque de saint Jean l'Evangéliste de dimensions 17,4×12,2 cm et d'un large cadre d'argent en filigrane garni de dix médaillons en argent de diamètre de 3,7 cm, avec des représentations en émail. Le tout est porté par une planche de bois de dimensions 28×22,5cm et d'une épaisseur de 2,4 cm et le cadre est d'une largeur de 5,4 cm. L'icône appartient donc au «small group», d'après la distinction de Demus[7].

L'icône

Saint Jean l'Evangéliste est représenté en buste tenant de la main droite élevée la plume et de la main gauche le livre, ouvert de sorte que l'on peut y lire le premier verset de l'évangile selon Jean: ΕΝ ΑΡΧΗ ΗΝ Ο | ΛΟ(ΓΟΣ) ΚΑΙ | Ο ΛΟΓ(ΟΣ) ΗΝ | ΠΡΟΣ ΤΟΝ Θ(ΕΟ)Ν. Il est à remarquer que les lettres ne sont pas disposées dans un ordre normal afin qu'elles ne soient pas cachées par la main qui tient le livre. Le corps se tourne légèrement vers sa gauche tandis que la tête, légèrement inclinée, se tourne vers sa droite. Ainsi le visage est vu de trois quarts, le regard se dressant devant lui.

Le type du buste représenté ici appartient à une image de l'Evangéliste Jean d'habitude représenté sur pied, plutôt repandue, aussi bien dans les miniatures que dans la peinture monumentale des Xe—XIIe siècles[8]. Il doit avoir acquis une certaine popularité à l'époque des Paléologues, non seulement parce qu'un certain nombre d'exemples appartenant à cette période est arrivé jusqu'à nous[9], mais aussi parce que dans la peinture d'icônes crétoises de la seconde moitié du XVe et du XVIe siècle ce type se trouve, paraît-il, établi avec de légères variantes quant à la position des mains, la présence d'un encrier, la direction du regard, etc.[10]. Des icônes d'André Ritzos (fig. 14) (XVe siècle), et autres non signées, en sont les témoins (fig. 15)[11]. Il est presque sûr pourtant qu'une grande partie de ces images postérieures doivent provenir d'un prototype différent de celui de Lavra ou même de l'icône capitale du monastère de Saint-Jean de Patmos (XIIIe siècle ?)[12], car elles ont en commun certains détails d'une manière plus ou moins constante: le livre est tenu debout et à demi ouvert, sous l'aisselle est tenu un encrier avec étui à plumes, et le regard se dresse vers le spectateur. La présence d'un ange est plutôt rare (fig. 15).

Malgré les différences de détail dans les gestes ou même dans le traitement, toutes ces images, byzantines et postbyzantines, ont en commun la tendance d'évoquer le portrait d'un personnage âgé, corpulant, grave, au front surhaussé de personne habituée aux pensées hautes, aux gestes nobles, sinon maniérés, mais en tout cas bien calculés et suffisamment expréssifs pour souligner sa qualité d'écrivain.

Ce qui distingue l'icône de Lavra de la plupart des images contemporaines de saint Jean, c'est la haute qualité de l'ouvrage. Du point de vue technique, une sûreté absolue dans le dessin et une connaissance profonde des manières à produire les effets voulus est incontestable. Puis, les petits cubes de grandeur dirait-on de grains de sable par lesquels se constitue l'image, sont maniés avec und aisance qui ne cesse d'éblouir (fig. 3). Cette virtuosité étonnante est d'ailleurs au fond la raison d'être de ce genre de miniatures. En effet, le plus grand nombre de pièces connues sont exécutées d'une manière absolument impeccable sauf un nombre restreint de pièces dont la facture laisse comprendre que l'habileté technique y est en défaut, comme l'avait constaté déjà O. Demus[13].

---

[6] Pourtant elle n'a pas été étudiée, cf. H. Belting, Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft. Heidelberg 1970, 13, fig. 13, mention avec illustration; date: XIVe siècle. — Cf. M. Chatzidakis dans: Congrès Intern. des Etudes Byz., Rapports I. Bucarest 1971, 114.

[7] O. Demus, Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection. *DOP* 14 (1960) 90 et s.

[8] V. par exemple miniatures du Xe siècle, Paris. gr. 70, f° 307vo (H. Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs. Paris 1929, pl. LXXIX, 4) et Theol. gr. 240 de Vienne (P. Buberl—H. Gerstinger, Die byzantinischen Handschriften. Leipzig 1938, No. 3, p. 8 et s., pl. II, 4). — Cf. A. Friend in *Art Studies* 5 (1927) pl. I et VII. — W. H. P. Hatch, Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem. Cambridge Mass. 1931, pl. XII et XLVIII (Taphou 47, f° 89vo et 153 ^vo), etc.

[9] Par exemple une icône de Zante, brulée en 1953. A. Xyngopoulos, La survivance de la tradition iconographique des Paléologues après la chute de Constantinople (en grec, rés. français). *DChAE* 4/2 (1960—1961) 77 et s. pl. 35—37, 39, 41, 42, où sont cités d'autres exemples de l'époque. Voir aussi, Art Byzantin — Art Européen, Catalogue. Athènes 1964, No. 231, 232, 233. — Cf. A. Xyngopoulos, Une icône du temps des Comnènes, in: Mél. Henri Grégoire II. Bruxelles 1950, 659 et s. — Belting, Das illuminierte Buch, fig. 12.

[10] Xyngopoulos, La survivance, etc. pl. 44, 45. — Cf. A. Papageorgiou, Icônes de Chypre. Paris—Genève—Munich (1969), 63 et 85.

[11] De A. Ritzos, notre fig. 14. Comparez: L'icône sur le cadre d'une icône de la Vierge du Musée Benaki: A. Xyngopoulos, Κατάλογος τῶν εἰκόνων, Συμπλήρωμα, 56; une icône de Bari, attribuée à A. Ritzos par M. Elia, Catalogo, Mostra dell'arte in Puglia, Bari 1964, p. 100 et s., n° 102, fig. 107; d'autres se trouvant à Naxos, v. N. Drandakis, dans *Arch. Deltion* 19 (1964) 425 et s., pl. 506 et 507a. Les icônes de Patmos seront publiées prochainement. L'icône de la Skite du Sérail restait inédite.

[12] *Clara Rhodos* 6—7, part III, fig. 122.

[13] O. Demus, Byzantinische Mosaikminiaturen. Zur Charakteristik einer späten Kunstgattung. *Phaidros* 3 (1947) 190—194. — Du même, Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection. *DOP* 14 (1960) 92 et s.

On pourrait pourtant soutenir que l'icône de Lavra est parmi les meilleures icônes de ce genre, car, l'excellente qualité technique va de pair avec la qualité artistique. La composition fermée et compacte est pleine de dynamisme exprimé par le rythme aigu des gestes et des draperies qui donnent l'impression de puissance en mouvement vers l'intérieur de la forme ample et solide du corps; celle-ci est serrée dans un contour ferme qui ne laisse rien échapper vers l'extérieur.

Même si on acceptait que la composition est copiée sur un modèle de qualité supérieure, d'autres traits trahissent la présence d'un artiste de grande valeur. C'est la haute tenue morale du visage grave et légèrement mélancolique, la puissance expressive non seulement de chaque détail des parties principales, de chaque ride, de l'ondulation des cheveux et de la barbe, de la manière dont le crâne imposant est rendu avec sa masse sphérique, mais aussi dans le traitement de parties secondaires, comme les mains. En plus, l'équilibre parfait des masses: la grande tête plantée entre les puissantes épaules, enfin la qualité du coloris tenu dans une gamme claire mais sobre, dans laquelle les couleurs disposées avec une extrême sensibilité s'aident mutuellement pour garder leur valeur.

Mais cet artiste virtuose, savant et puissant, dans quel milieu travaillait-il ? O. Demus a suffisamment insisté sur le fait que ces pièces de luxe ne pouvaient provenir que d'un milieu aristocratique, sinon exclusivement de la cour[14]. A ce point de vue, la tradition locale qui attribue la pièce à un don de l'empereur Jean Tzimiscès[15], indique implicitement la survivance dans les milieux monastiques et pendant des siècles de la tendance à rattacher cette pièce peu banale à un empereur — indication qui ne doit pas être complètement négligée. En effet, l'ensemble fastueux de notre icône avec son large cadre orné de médaillons en émail, ne fait que corroborer cette manière de voir.

Pourtant, les traits aussi bien prosopographiques que stylistiques de l'icône de Lavra nous éloignent de ce que l'on est habitué à considérer comme art de la capitale. Ils nous invitent, au contraire, à nous tourner vers la région de Thessalonique et de l'Athos. En effet, on ne peut que penser immédiatement aux nombreuses têtes de vieillards farouches ou graves qui décorent les murs du Protaton ou de la chapelle de Saint-Euthyme, de Thessalonique, sinon de la Périvleptos d'Ochride, et de Omorphi Ekklissia près d'Athènes[16], pour ne signaler que quelques-uns des monuments significatifs.

[14] Demus, in: *Phaidros* 3, 191.

[15] Smyrnakis, op. cit., 385.

[16] Voir entre autres, G. Millet, Athos, Les Peintures, pl. 37, 2, 38, 4, etc. — P. Miljković-Pepek, L'oeuvre des peintres Michel et Eutych. Skopje 1967, fig. 116, pl. VIII, XXII, XXXI. — A. Vassilaki-Karakatsani, The murals of Omorphi Ekklissia in Athens (en grec, avec texte abrégé en anglais). Athènes 1971, 91, pl. 16b.

On y reconnaitrait volontiers les mêmes traits prononcés avec une certaine tendance à l'exagération emphatique: le crâne surhaussé, le nez charnu, les pommettes saillantes, les mains puissantes, la stature épaisse. En plus, le même sens de l'espace, rendu non seulement par les volumes amplement développés dans le sens des trois dimensions, mais aussi par d'autres moyens, comme par exemple par les deux faces du livre ouvert et tenu de biais, qui forment une sorte de cavité anguleuse soulignée par la main lourdement posée dessus. Ainsi commence, au centre même de l'image, une graduation en profondeur, en trois plans différents. Enfin, souvent le même pathos anime ces visages autrement pléthoriques. A ces rapprochements, qui sont de caractère fondamental, on devrait opposer la retenue habituelle aux icônes, le caractère beaucoup moins «flamboyant» de cette peinture, ainsi qu'une certaine divergence dans la facture du modelé, qui dans l'icône est plus plastique et plus précise-divergence due à l'énorme différence de dimensions[17].

On arriverait à des constatations analogues en comparant notre icône à des oeuvres plus proches quant aux dimensions, — à savoir des icônes. Comme les icônes apparentées quant au style au genre de peintures murales que nous venons de mentionner sont extrèmement rares[18], le choix ne présente pas de grandes difficultés. Seule la grande icône d'Ochrida représentant saint Mathieu sur pied, présente des affinités évidentes avec notre icône, malgré la facture beaucoup moins minutieuse et plus «impressioniste», plus libre de l'icône, ce qui n'est pas étonnant, vu que l'icône de Mathieu s'approche par ses dimensions des figures des peintures murales[19].

D'autre part la comparaison avec des icônes en mosaïque est également instructive par ses résultats négatifs. Parmi les icônes des saints représentés en buste, il n'y a que l'icône de Jean Chrysostome de Dumbarton Oaks qui serait à rapprocher[20]. Pourtant O. Demus a déjà bien caractérisé cette peinture avec sa technique de modelé «that is specifically painterly ... Soft gradations, transparent shadows and impasto highlights combine to produce an effect to brush work, as in water color or fresco painting»[21]. Ce qui amène à une datation tardive — vers le milieu du XIV[e] siècle, ainsi qu'à un certain éloignement de notre icône. Egalement la comparaison stylistique avec d'autres icônes en mosaïque, comme les Quarante Martyrs de la même Collection[22],

[17] Chatzidakis, Rapport, 113 et s.

[18] Ibid., 114.

[19] Sv. Radojčić, in: K. Weitzmann—M. Chatzidakis—N. Miatev—Sv. Radojčić, Frühe Ikonen, LXII et s., fig. 168—169, p. XCIII.

[20] Demus, Two Palaeologan Mosaic Icons, 110 et s.

[21] Ibid., 118.

[22] Ibid., 96 et s.

amène à des résultats négatifs, malgré le fait que celle-ci doit être chronologiquement beaucoup plus près, disons contemporaine de celle de Lavra, et cela à cause de la différence évidente dans le style.

Avec un certain nombre d'icônes en mosaïque notre icône diffère encore sur un autre point. La légende Ο ΑΓΙΟΣ ΙωΑΝΝΗΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ écrite en majuscules rouges, s'étale librement sur le fond d'argent comme dans les icônes ordinaires. De même, le nimbe n'y est indiqué que d'un cercle formé par des points blancs alternant avec des points rouges. Or dans un grand nombre d'icônes en mosaïque l'élément décoratif et précieux envahit l'image. Les légendes y sont enfermées dans des cartouches et souvent les nimbes ont le fond décoré à la manière des icônes en émail[23]. On serait enclin à considérer la sobriété de saint Jean comme un élément d'antériorité.

On pourrait, enfin, espérer trouver des parallèles dans les miniatures dont les dimensions sont à peu près les mêmes. Pourtant notre champ d'investigation reste ici aussi assez restreint pour les mêmes raisons, car les connections stylistiques des miniatures avec ce genre de peinture sont plutôt rares. Par exemple, la comparaison de la tête de saint Jean avec celle du prophète Abdias d'un codex qui diffère des manuscrits contemporains, de celui des Prophètes de la Vaticane (gr. 1153), est presque la seule possible au point de vue sens plastique de la forme, intensité de l'expression, enfin type humain. Ce rapprochement ne nous avance pas beaucoup au point de vue date, car elle en est contestée, mais le fait que ces miniatures invitent à des comparaisons suggestives n'est pas sans intérêt[24].

A l'appui de toutes ces constatations on pourrait avancer que les parentés, évoquées plus haut, avec les monuments de Thessalonique et de l'Athos, les icônes et les miniatures s'y rapportant, ne se présentent pas dans le même degré entre notre icône et les peintures de Constantinople, par exemple celles de Sainte-Euphémie qui appartiendrait, selon leur éditeur, à différentes tendances conservatrices de l'art de la capitale au début du XIV[e] siècle[25]. La distance est également grande avec les mosaïques des Saints-Apôtres de Thessalonique ou celles du monastère de Chora à Constantinople. Parmi ces

[23] Pour arriver à limiter les exemples il ne faudrait signaler que les icônes sans surcharge décorative, comme le Christ de Pitié de Tatarna (Frühe Ikonen, 48).

[24] V. Lazarev, Storia della pittura bizantina, fig. 406. Le savant russe estime (p. 282) que le peintre de ces miniatures du XIII[e] siècle, qui devait être «un frescante abituato a lavorare su vaste pareti» était probablement «un maestro macedone». Il compare pourtant ces figures aux patriarches de la coupole de Chora (Kahrie-Djami) et aux saints de Sopočani (p. 333, n. 34). Un examen utile des miniatures autour de 1300 est tenté par H. Belting in R. Naumann—H. Belting, Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul. Berlin 1966, p. 166 et s. (le manuscrit de la Vaticane en question n'y est pas inclus).

[25] Belting, op. cit., 152 et s.

dernières on pourrait rattacher à notre icône quelques rares figures, comme par exemple celle de saint Paul dans le narthex[26]. On y reconnaitrait les mêmes manières de modeler le visage charnu et le crâne sphérique. Pourtant, ces figures qui se trouvent sûrement dans la même lignée appartiennent à une phase plus mûre — presque académique. Faudrait-il, pour expliquer ces constatations, recourir à l'argument d'une relation directe avec la production artistique spécialement de Thessalonique ou plutôt rattacher notre icône à une certaine phase de la peinture byzantine, antérieure à celle que représentent ces deux monuments? Si l'on considère que les peintures citées — Périvleptos, Protaton, Saint-Euthyme, Omorphi Ekklissia — se placent avant ou autour de l'an 1300, tandis que les deux ensembles de décoration en mosaïque s'échelonnent vers la fin de la deuxième décennie du siècle on serait tenté de préférer la seconde alternative. Pour appuyer cette manière de voir, on peut ajouter que, en plus des ressemblances évoquées plus haut avec des monuments autour de 1300, même les draperies serrées et souvent anguleuses que l'on remarque dans notre icône seraient des survivances de ces draperies cassées, de formation prismatique, d'un usage plus ou moins général vers la fin du XIII[e] siècle, dont il a été souvent question dans les derniers temps et qui se rencontrent aussi dans des peintures de Constantinople de cette époque[27].

Si nos rapprochements seraient justes, on aurait acquis une pièce capitale pour l'art des icônes dans Constantinople autour des années 1300, art dont les spécimens sont extrêmement rares.

Le cadre

Le cadre, de filigrane d'argent, est constitué d'une surface large et d'une autre beaucoup plus étroite qui entoure l'icône en bizeau (fig. 1, 4 et 5). La surface large est composée de panneaux formés d'assemblages de rondelles. Sur les deux côtés les rondelles contenues dans chaque panneau sont du nombre de neuf, tandis que sur les côtés orizontaux elles sont douze. Entre les panneaux aux rondelles se forment des panneaux plus petits de forme carrée, arrangés à ce qu'ils reçoivent un médaillon. En effet, dix médaillons d'argent avec des représentations en émail trouvent leur place dans les panneaux correspondants (fig. 4—13).

Il serait difficile de fixer les débuts du filigrane mais pour la période qui nous intéresse il paraît que cette technique est d'un usage assez repandu pour la décoration aussi bien des cadres que des revêtements d'icônes, à côté d'autres techniques, comme par exemple le repoussé. On se contentera ici d'en

[26] P. Underwood, The Kariye Djami, v. 2. New York 1966, pl. 31, 33 et 35.

[27] Belting, op. cit., 158. — Vassilaki-Karakatsani, The murals of Omorphi—Ekklissia in Athens, 99 et s.

signaler quelques exemples parmi les plus connus dont certains appartiennent à des icônes en mosaïques: le Christ de Galatina, saint Nicolas du Musée de Kiev[28], mais aussi à d'autres icônes d'un certain apparat, comme deux grandes icônes de Vatopédi, la Vierge et la Philoxénie d'Abraham[29], ainsi que l'icône de la Sainte Face de Gênes[30], etc. Toutes ces icônes se placent dans le 13e siècle finissant ou le 14e siècle. Également, la décoration du cadre par des médaillons, des *imagines clipeatae*, suit une tradition ancienne, fort repandue dans le monde chrétien, à toutes les époques[31].

Comme il arrive dans ces cas, les dix médaillons qui garnissent le cadre complètent par leur programme iconographique le contenu cultuel de l'image. Au milieu de la traverse supérieure est représentée l'Hétimasie (fig. 1 et 5), image rencontrée souvent dans des cadres d'icônes, des staurothèques ou des couvertures d'évangiles où, parfois, l'Hétimasie est accompagnée de deux anges[32]. Il est évident que par la présence de ce symbole on évoque l'idée du Jugement Dernier. Des neuf médaillons qui restent, les sept représentent en émail cloisonné des saints en bustes — des λαιμία des Byzantins — dont la caractéristique commune est qu'ils portent le même nom que le saint de l'icône, le nom de Jean; les deux derniers, aux deux coins en bas, sont les parents du Prodrome, Zacharie et Elisabeth (fig. 1, 9 et 10). Les saints sont les suivants: à gauche, de haut en bas: le Chrysostome, Ο ΑΓ(ΙΟ)Σ Ιω(ΑΝΝΗΣ) Ο ΧΡ(Υ) Σ(Ο)ΣΤ(Ο)Μ(Ο)Σ (fig. 4), le Nisteutis, Ο ΑΓ(ΙΟ)Σ Ιω(ΑΝΝΗΣ) Ο ΝΗΣΤΕΥΤΗΣ (fig. 8), le Kalyvite, Ο ΑΓ(ΙΟ)Σ Ιω(ΑΝΝΗΣ) Ο ΚΑΛΙΒΙΤΗΣ (fig. 13).

A droite: l'Eléimon, Ο ΑΓ(ΙΟ)Σ Ιω(ΑΝΝΗΣ) Ο ΕΛΕΗΜ(ΩΝ) (fig. 6), Damascène, Ο ΑΓ(ΙΟ)Σ Ιω(ΑΝΝΗΣ) Ο ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ (fig. 11), le Klimax, Ο ΑΓ(ΙΟ)Σ Ιω(ΑΝΝΗΣ) Ο ΤΗΣ ΚΛΙΜΑΚΟΣ (fig. 12). Enfin, en bas, au centre, saint Jean l'Anargyre, Ο ΑΓ(ΙΟ)Σ Ιω(ΑΝΝΗΣ) Ο ΑΝΑΡΓΥΡΟΣ (fig. 7).

La question de cette petite assemblée des saints homonymes a éte déjà plus ou moins traitée. A son origine on devrait chercher le nom du donateur,

[28] Lazarev, Storia della pittura bizantina, fig. 422. — A. Bank, Byzantine Art in the Collections of the USSR. Leningrad—Moscou (1965), nº 234, p. 372.

[29] A. Vassilaki-Karakatsani, Notes on an Icon of the Virgin with the Child in the Monastery of Vatopedi, Athos. *DChAE* 4/5 (1969) 200—206 (en grec, rés. anglais). — M. Chatzidakis, L'icône byzantine. *Saggi e Memorie*, Istituto G. Cini, 2 (1959), fig. 22.

[30] C. Dufour-Bozzo, La cornice del Volto Santo di Genova. *Cah. Arch.* 19 (1969) 223 et s. Cette icône proviendrait de Constantinople.

[31] V. entre autres, R. Winkes, Clipeata Imago. Bonn 1969, ainsi que M. English Frazer, The Djumati Enamels. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin.* 28/6 (1970) 240—251, Ch. Marvin Ross, Catalogue of the Byz. Mediaeval Antiquities in the Dumb. Oaks Coll., vol. 2. Washington D. C. 1965, nº 154, p. 105 et s., pl. LXX.

[32] V. Bank, op. cit., fig. 199, 200. — Lazarev, op. cit., fig. 426. — K. Wessel, Die byzantinische Emailkunst. Recklinghausen (1967), fig. 53, 65, 66b, etc.

et cette idée est exprimée par l'attribution de la pièce à un empereur nommé Jean, par la tradition locale[33]. La question suivante qui se pose est si vraiment ces dix médaillons ont été confectionnés pour orner le cadre de l'icône de saint Jean l'Evangéliste, ou s'ils ne se trouvent ici en second emploi. O. Demus avait déjà exprimé le soupçon que les médaillons sont plus anciens que l'icône[34]. On pourrait même aller plus loin: supposer que ces médaillons ornaient à l'origine une autre icône, et notamment le cadre d'une icône du Prodrome. D'abord, en considérant la direction du regard des saints représentés, on remarquera que des quatre personnages du côté gauche, deux seulement regardent vers l'image centrale, tandis que les deux autres tournent le regard de l'autre côté. On remarque la même disposition sur la colonne droite. Comme les saints du cadre sont sensés tourner le regard vers l'intérieur — vers l'Hétimasie à laquelle ils adressent leur prière, il y a dans la place tenue par chaque saint une certaine incohérence qui pourrait pourtant être attribuée à une restauration postérieure.

Dans ce cas on devrait accepter que sur le côté gauche se trouvaient à l'origine Eléimon, Nisteutis, Zacharie et Elisabeth, et sur le côté droit Chrysostome, Damascène, Klimax et Kalyvite (fig. 8—13).

En dehors du fait que l'arrangement actuel n'est pas satisfaisant quant à l'ordre hiérarchique des saints représentés, ce qui nous induit à penser que c'était une icône du Précurseur ou de la Nativité du Précurseur[35] qu'ornaient, à l'origine, ces dix médaillons, c'est l'absence du Prodrome, à savoir de saint Jean par excellence et, en même temps, la présence de ses parents qui autrement n'est pas justifiée.

Quoi qu'il en soit, l'icône de Lavra ne cesse d'être un des rares joyaux de l'époque, capable de nous convaincre qu'il ne s'agit pas d'«une copie, d'un reflet d'original perdu», mais d'une oeuvre de maître[36].

[33] Brockhaus, op. cit., 46. — Demus, Two Palaeologan Mosaics, 92—93.

[34] Demus, op. cit., 93. L'étude des émaux ne fait pas partie de cet exposé.

[35] Une icône de la Nativité du Prodrome, entourée d'icônes de saints synonymes dans le cadre, est décrite par Manuel Philès. (éd. E. Miller, Paris 1855, I 58, nº CXXXIII).

[36] Les illustrations Nos. 1, 4—13: Photos M. Chatzidakis, les Nos. 2, 3, 14: Photos Ph. Zachariou, le No. 15: Photo G. Millet.

1 Athos, Lavra. Icône en mosaïque (avant restauration)

2 Athos. Lavra. Icône en mosaïque (après restauration)

3 Athos. Lavra. Icône en mosaïque (Détail)

4—7 Athos, Lavra. Icône en mosaïque, Médaillons du cadre en filigrane

8—13 Athos, Lavra. Médaillons du cadre en filigrane dans l'ordre restitué

14 Patmos. Mon. de Saint-Jean. Icône du Christ (Dét.: Saint-Jean)

15 Athos. Skite du Sérail. Icône de Saint-Jean

FRIEDRICH W. DEICHMANN / ROM

KASSETTENDECKEN

Mit zwei Tafeln und einer Textabbildung*

I

In seinem Werke über die romanische Wandmalerei[1] hat O. Demus nur zwei bedeutende Denkmäler von an anderer Stelle an die Architektur gebundener Malerei als affin aufgenommen: die gemalten Holzdecken von Zillis im Schamsertal, südlich der Via Mala, und von St. Michael zu Hildesheim. Doch beide Decken unterscheiden sich in hohem Maße auch in technischer Hinsicht voneinander: während die Kassetten der Decke von Zillis einzeln, an anderer Stelle, bemalt wurden und man dann erst mit ihnen eine Decke geformt hat, bemalte man in Hildesheim die glatte Bretterverschalung der Decke an Ort und Stelle[2]. Es handelt sich also das eine Mal, in Zillis, um eine in der Struktur schon aufgeteilte Kassettendecke, das andere Mal, in Hildesheim, um eine flache Schaldecke. In Zillis besteht die Decke aus einzelnen quadratischen, von erhabenen Leisten als tragender Deckenstruktur gerahmten, stets annähernd gleichgroßen Kassetten[3], in Hildesheim ist alles eine glatte Fläche, und die Felder haben unterschiedliche Form und Größe. Große quadratische, zentrale Felder sind von kleineren rechteckigen flankiert und das Ganze rahmt ein Streifen, der nur an den Ecken in kleine Kassetten aufgeteilt ist: alles in allem eigentlich eine Decke, deren Struktur man kaum in der älteren Kunst

---

* Für mancherlei Hilfe, nicht zuletzt für die Beschaffung der Photographien der Malereien zu Berlin, sei V. H. Elbern besonders gedankt.

[1] O. Demus, Romanische Wandmalerei. Aufnahmen von M. Hirmer. München 1968.

[2] Demus, a. O. 192f. m. Lit. und gewichtigen Argumenten für das Datum um die Mitte des 13. Jhs.

[3] Wichtigste Veröffentlichungen: E. Poeschel, Die romanischen Deckengemälde von Zillis, 1941. — E. Murbach, Zillis, die romanische Bilderdecke der Kirche St. Martin. Aufnahmen von P. Heman, [2]1967. Zur Technik der Decke ausführlich Poeschel, a. O. 10ff. Abb. S. 9: Deckenbalken, Längsfriese, Querfriese, dazwischen die Füllungen, ‚Deckel', die aus 3—4 Brettern bestehen und deren Fugen quer zu den Längsfriesen verlaufen. Die Deckel sind vor dem Versetzen bemalt und einzeln eingesetzt worden. Das Schema einer Decke: 1. bei Poeschel 80, 2. bei Murbach 139. Die arabischen Zahlen beider Schemata von 1—153 stimmen überein, doch nicht die Reihen. Wir folgen Murbach, wo die Längsreihe mit römischen Zahlen von I—IX (Poeschel: a—i), die Querreihen mit lateinischen Buchstaben A—R (Poeschel: I—XVII) bezeichnet sind.

vermuten kann, die hingegen deutlich in die Zukunft weist. Es ist vor allem die rhythmisierte Flächenaufteilung, die wir auch aus der frühgotischen Glasmalerei kennen [4]. Hier sind antike Vorbilder nicht mehr wirksam.

Der Stil der Malereien erweist sich aber als nicht weniger verschieden: sicherlich stehen die Malereien von Zillis in ungebrochener Tradition, während die Decke von Hildesheim eindrucksvolles Zeugnis jenes neuen Stils ist, in dem in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts gleichzeitige byzantinische, spätromanische und frühgotische Elemente in einer Einheit aufgehen [5].

Die Malereien der Decke von Zillis hat O. Demus treffend charakterisiert: „Die Vergegenwärtigung der Szenen erfolgt auf lapidarste Weise, mit wenigen Figuren, deren massige Körperlichkeit kaum Platz für irgendwelches Beiwerk läßt. In mehreren Fällen ist der Figurenbestand einer Szene auf zwei oder drei Bildfelder aufgeteilt — gewiß nur um der lapidaren Wirkung willen“ [6]. „Der Stil dieser einprägsamen Bilderschrift ist nicht leicht zu definieren. Bei aller rustikalen Primitivität handelt es sich doch um sehr ausgeschriebene Formen, die aus alten Traditionen hervorgewachsen zu sein scheinen“ [7]. Schließlich: „Im übrigen stehen diese urtümlichen Malereien ein wenig außerhalb der Entwicklung. Man hat bei diesen Werken mit Recht das Nachleben älterer und ältester Traditionen betont“ [8].

In der Tat, wer sähe sich nicht beim Betrachten der Decke von Zillis an ganz bestimmte frühchristliche Bilder erinnert, etwa an den Mosaikzyklus des wunderbaren Wirkens, des Leidens und der Herrlichkeit Jesu in S. Apollinare Nuovo in Ravenna vom Beginn des 6. Jahrhunderts [9], dessen Szenen, bar fast jeden Bei- und Füllwerks, allein die Gestalten und die Handlung zur Wirkung kommen lassen. Vergleicht man beide Zyklen, so wird man entdecken, daß die spätere, das heißt die mittelbyzantinische Formenwelt, abgesehen von nicht wesentlichen Zügen, an der Decke von Zillis nicht prägend eingewirkt hat [10].

Jedesmal, wenn wir die Decke in dem einsamen, aber an einer der großen alpinen Durchgangsstraßen aller Zeiten gelegenen Alpendorf Zillis betrachteten, haben wir uns gefragt, inwieweit nicht gerade in dieser Decke sich noch jene Werke widerspiegeln, die bis auf wenige Spuren und Fragmente verloren

[4] So auch Demus, a. O. 192: Zusammenhang von Programm und Anordnung mit der Glas- und Miniaturmalerei.
[5] Demus, a. O. 101.
[6] Demus, a. O. 179.
[7] Demus, a. O. 179.
[8] Demus, a. O. 62.
[9] Deichmann, Ravenna 3, Taf. 154—213.
[10] Aus byzantinischen Formen abgeleitet dürften im wesentlichen nur Detailzeichnungen von Gewändern sein.

sind: nämlich die antiken, vor allem aber die spätantiken bemalten hölzernen Kassettendecken.

II

Die Kassettendecke, als Form der monumentalen Architektur, war eine Schöpfung der Griechen [11]. Im Gegensatz zur normalen Balkendecke, wo die Balken parallel liegen und der glatte Boden darüber oder eine glatte Verschalung darunter angebracht werden, bilden bei der Kassettendecke die Balken ein Gitter und die einzelnen, meist quadratischen Fächer werden durch eine Platte, einen ‚Deckel‘, abgedeckt, so daß die Struktur des Gitterrostes die Deckenfläche bestimmt. Die berühmtesten Beispiele von Kassettendecken sind jene der klassischen griechischen Tempel aus Marmor. Aber die Form wird sicherlich in der Holzbaukunst entwickelt worden sein: nachweisbar ist eine solche hölzerne Decke am Apollontempel von Delos, wo jedoch die Kassettendeckel nicht aus Holz, sondern aus Ton bestanden [12].

In der römischen Architektur sind in der Mehrzahl die Kassettendeckel nicht mehr vom Gitterrost getrennt, sondern auf den Unterzügen ruhen Platten, in die Kassetten eingetieft werden [13]. Die Kassetten wurden also von einer Form der Struktur zum reinen Schmuck, und damit setzte sodann die Möglichkeit einer neuen Entwicklung ein: die Kassettenformen zu variieren. Es entstanden schon im 1. Jahrhundert polygonale, sich ergänzende Kassettenmuster, Kombinationen von Rechtecken, Quadraten und Kreisen, das Neben- und Ineinander ganz verschiedener Kassettengrößen. Diese neue Entwicklung scheint vor allem im Osten bereits im 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. einen Höhepunkt erreicht zu haben, breitete sich aber, wie es scheint, über den ganzen römischen Bereich aus.

Alle diese verschiedenen, reich variierten Kassettenformen schmückten nicht nur steinerne Decken, sondern sie wurden auch auf andere Deckenarten einschließlich Gewölbe verschiedenster Art übertragen, und zwar vorzüglich in Stuck oder Malerei [14]. So hat man Flachdecken aus *camerae canniciae* oder mit der Grundlage eines Mattengeflechtes oder eines solchen von dünnen Latten [15] und ähnlichen leichten Materialien mit Kassettendekor bemalt. Diese

[11] Für das Folgende verweisen wir auf unsere Zusammenfassung in *RAC* 3 (1957) 631ff. s. v. Decke, sowie *Charites. Studien zur Altertumswiss.* 1957, 249ff.
[12] L. B. Holland—P. Davis, *Amer. Journ. Archaeol.* 38 (1934) 71ff.
[13] *RAC* 3, 634f.
[14] Dazu *RAC* 3, 635.
[15] *RAC* 3, 636; Charites, a. O. 261. — Beispiele für Decken aus *camerae canniciae*, Orsera auf Istrien, M. Mirabella Roberti, *Annali Triestini* 15 (1944) 47f.; für Mattengeflechte, Dura, 1. Periode der Synagoge, C. H. Kraeling, Excavations at Dura Europos, Final Report 8, 1, 29ff. Taf. 50; für Lattengeflechte, die Trierer Decken, zuletzt

Andeutungen müssen hier genügen; die ganze Frage bedürfte einer umfassenden Untersuchung und Darstellung.

Die Mehrzahl der erhaltenen Reste von flachen Kassettendecken besteht aus dauerhaften Materialien, das heißt aus Stein, vor allem aus Marmor und aus Stuck, daneben haben sich seltene Reste von mit Kassetten bemalten Resten von *camerae canniciae* sowie aus Matten- oder Lattengeflecht erhalten[16].

Zu hölzernen Decken gehörten unzweifelhaft quadratische, auf verschiedene Weise bemalte kleine Ziegelplatten, die sich in Dura Europos in Häusern, vor allem aber in der Synagoge (2. Periode) gefunden haben[17]. Die Ziegel haben ganz den Charakter von tönernen Kassettendeckeln, waren aber nicht über einen Gitterrost, sondern über parallelliegenden, wahrscheinlich schmalen und relativ leichten Balkenunterzügen verlegt[18]. Die ganze Decke war also nicht als Kassettendecke, sondern als Decke mit Unterzügen konstruiert.

Ähnlich wie in der 2. Periode der Synagoge von Dura könnte man sich die Verwendung der kleinen Tonreliefs in Nordafrika vorstellen[19]: in Reihen über den Zwischenräumen der parallelliegenden, schwachen Balken, das heißt Unterzügen einer normalen Holz-Decken-Konstruktion.

Bemalte hölzerne Kassettendeckel scheinen erst jüngst ans Licht gekommen zu sein; jedenfalls hat man sie bisher nicht beachtet.

III

Schon vor längerer Zeit hat das Koptische Museum in Kairo eine Reihe von meist fragmentarisch erhaltenen, bemalten Brettern eigentümlicher Art im Kunsthandel erworben[20]: einige sind nur annähernd quadratisch, andere rechteckig, aber mit zwei ungefähr quadratischen Feldern. Die Mehrzahl der quadratischen Holztafeln blieb am Rande übermalt, und an den rechteckigen trennt in der Mitte beider quadratischer Felder ein unbemalter Streifen die

Th. K. Kempf, Frühchristliche Zeugnisse im Einzugsgebiet von Rhein und Mosel, 1965, 239f. m. Lit. — Zur Konstruktion leichter Gewölbe und Decken bei Vitruv, Cetius Faventinus und Palladius, siehe unseren Beitrag in: Miscellanea G. Belvederi, 1954, 442ff.

[16] Vgl. die wichtigsten Beispiele in A. 15.

[17] In Privathäusern: Excavations at Dura Europos, Prelim. Report 6, 384ff.; in der Synagoge: Kraeling, a. O. Taf. 7—14.

[18] Vgl. die Rekonstruktion im Museum zu Damaskus, Kraeling, a. O. Taf. 7 sowie bei E. R. Goodenough, Jewish Symbols in the Greco-Roman Period, 12, Abb. 352.

[19] Die größte Sammlung befindet sich im Bardo-Museum zu Tunis, u. a. vgl. A. Merlin u. L. Poinssot, Guide du Musée Alaoui. 1950, 10f. Taf. 63, wo sie als Wandverkleidungsplatten angesprochen werden; Abdelaziz Driss, Trésors du Musée National du Bardo. 1962, 26ff. Abb. 40—41.

[20] Diese kostbaren Malereien sind noch nicht veröffentlicht.

bemalten quadratischen Felder. Eine weitere solche Platte tauchte später noch im Kunsthandel auf und steht den Berliner Museen West als Leihgabe zur Verfügung (Abb. 1):

Holztafel, zum Teil mit zwei Sprüngen rechts; oberer Teil abgesplittert, fehlt. br = 0,63 m, l = 0,18—0,195 m, orangefarbener Rahmenstreifen = linke Kassette, auf der rechten Seite br = 0,04 m; rechte Kassette links br = 0,035 m, rechts 0,03 m.

Linke Kassette: ein schwarzer Rahmenstreifen faßt einen braunen Grund ein, in dessen Mitte ein weißgrundiges Medaillon mit rotem, ungefähr 0,02 m breiten Band. In den Ecken rote Scheiben oder Kugeln mit je drei weißen Punkten, eingefaßt von flüchtig gezeichnetem Blattwerk; dazwischen je ein kleines Blattmotiv. Das Medaillon umfaßt ein sternartiges Motiv, das stärker in den Achsenrichtungen als in den Diagonalen hervorgehoben ist: in der Mitte ein Blatt-Stern, der an den Enden der Achsenstrahlen wiederkehrt, während die diagonalen Strahlen in einem hellen fünflappigen Blatt enden. Das Ganze ähnelt einem Christogramm, dürfte aber gar nichts damit zu tun haben.

Rechte Kassette: in den Ecken die braunen flüchtigen Blattmotive wie auf der linken Kassette, im Feld steht eine männliche Gestalt mit höher gesetztem linken Bein, leicht gebückt und mit der Linken auf einen ovalen Schild gestützt, bekleidet mit einem blaugrauen Schultermantel, der eine Art von Tunica in rosa-braun-rot mit weißen Lichtstreifen freiläßt, darunter graue, lange, bis zu den Füßen reichende Hosen mit weißen Lichtstreifen. Leider fehlen Hals und Kopf. Der blaugraue Schild zeigt ein geteiltes Feld, wo man links deutlich eine Schlange als Schildzeichen (des Truppenteils) erkennen kann, während die horizontale Strichelung im rechten Feldteil schwer zu deuten ist. Es handelt sich also um einen Krieger in orientalischer Tracht, in ‚Ruhestellung'. Es wäre verlockend, dem Motiv weiter nachzugehen, was aber in unserem Zusammenhang zu weit führen würde.

Die Tafeln im Koptischen Museum in Kairo zeigen in ihrer Mehrzahl weitere Motive in reicher Variation: die durchwegs bemalten Felder enthalten Raub- und Huftiere, Vögel, Fische, vegetabilische Rosettenmuster (ein Beispiel ähnlich wie auf der Berliner Tafel), vor allem aber weibliche Köpfe meist en face, zum Teil mit Nimbus, selten im Profil.

Viele Motive kehren nun in den Kassettenmalereien anderswo und jetzt auch auf den Ziegelplatten von Dura wieder[21]. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die behandelten Holztafeln Kassettendeckel einer Holzdecke waren und eine Holztafel als Deckel für zwei Kassetten diente: eine aufge-

[21] Vgl. A. 17 und Goodenough, a. O., Abb. 41. 42 (Fische). 32. 33. 34. 36 (Vögel). 24. 25 (weibliche Köpfe).

leimte oder in die tragenden Balken eingelassene, untergelegte Leiste trennte jeweils die Kassetten ab. Wahrscheinlich bildete die Decke kein regelmäßiges, gleichmäßiges Gitter, sondern es waren die eigentlich tragenden, parallelliegenden Balken stärker als jene in sie eingesetzten schwächeren Leisten, die zwischen ihnen die einzelnen Kassetten voneinander trennten[22]. Man kann weiter annehmen, daß eine solche Decke mit Kassetten von Seitenlängen von 20—25 cm nicht zu einem monumentalen oder öffentlichen Gebäude gehörte, sondern zu einem gut ausgestatteten Wohnhaus oder zu einem Bau mit den Dimensionen von großen Wohnhäusern — wie die Synagoge von Dura, wohl noch des 3. Jahrhunderts n. Chr.

Im ganzen Zusammenhang nun gewinnt größere Bedeutung eine gemalte Holzkassette, aus dem Kunsthandel, ebenfalls heute in Berlin; auch sie wird — rein schon aus Gründen der Erhaltung und des Materials — aus Ägypten stammen (Abb. 2 und Fig. 1).

Fig. 1.

[22] Eine solche Decke ist nachgeahmt im cubiculum mit dem Alcestis-Mythus in der Katakombe der Via Latina, A. Ferrua, Le pitture della nuova catacomba di Via Latina. 1960, Taf. 112. Große Abb. bei C. Bertelli, Roma sotterranea. 1965, Taf. 24.

Material: wohl Palmholz.

Maße: br = 0,405 unten, 0,403 oben, h = 0,295 links, 0,285 rechts. Dicke etwas unregelmäßig = 0,015—0,02 m. Breite des Randornamentes (Eierstab) = 0,03—0,04 m; br des eigentlichen Rahmens = 0,025—0,015; Bildfeld br = 0,29, was 1 römischen Fuß entspricht. Die äußeren Maße von $1\frac{1}{3}$ Fuß gleichen denen der Ziegelplatten von Dura Europos. Immer handelt es sich auch hier um Decken von nicht allzu großen, nicht eigentlich monumentalen Räumen, wie der Größenunterschied der auf eine Putzdecke auf Lattengeflecht gemalten Kassetten von Trier zeigt[23].

Erhaltungszustand. Die Tafel ist stark vom Wurm zerfressen und verbogen; von rechts bis in die Mitte führende Risse. Ränder vor allem unten verbrochen, links wohl beschnitten, oben ist ein Stück abgesplittert und es fehlt nicht nur der Eierstab, sondern ein Teil des Bildfeldes, im ganzen etwa 0,10 m. Nur rechts ist der Rand einigermaßen erhalten.

Die Farben sind zum großen Teil abgeblättert: der Eierstab ist am besten links etwas unter der Mitte sowie unten links vor der Mitte erhalten, im Bildfeld der Grund ganz links sowie die Partien von Himmel und Horizont rechts von der Gestalt. Vom Kopf der Gestalt ist nur noch rechts eine Umrißlinie zu erkennen, wohl der linken Gesichtshälfte; es fehlen alle Spuren eines Nimbus. Schwer erkennbar linker Arm und Hand, vom rechten Fuß (Stiefel) verblieben nur Spuren. Im Mantel und der Tunica große Fehlstellen, ebenso wie im ganzen Grund.

Beschreibung. Eierstab: schwarze Zeichnung auf weißem Grund, ohne plastische Illusions-Schattierung. Halbe Ovuli in sich nach unten verengenden Tellern, dazwischen Reste von dreilappigen Blatt- oder Lilienmotiven.

Der eigentliche Rahmenstreifen (br = 0,02—0,025 m) ist weißgrundig mit horizontalen rosafarbenen, getupften Streifen, in den Ecken rotbrauner breiter Punkt, umgeben von kreisförmigem gleichfarbigem Rand (am besten an der linken Ecke erhalten), vielleicht Nachahmung der Befestigung durch einen Nagel mit breiter Kuppe (?).

Bildfeld: Der Grund besteht aus Grün in verschiedenen Abstufungen, bis zu einem dunklen Blaugrün, besonders im Randstreifen links, einem Schattenstreifen links von der Gestalt und im Grunde rechts. Hellere Partien links zwischen Gestalt und Rand, unten rechts von der Gestalt. Nichts weist auf eine Trennung von einem Bodenstreifen und dem Hintergrund: sie gingen ineinander über. Die Horizontlinie ist gewellt, als Wiedergabe von Hügelkuppen, darüber der glatte, bleichgrau-hellblaue Himmel.

[23] Die Maße am besten bei Kempf, Frühchristliche Zeugnisse, a. O. 241ff. 1. 1,09 × 0,94 m; 2. 0,94 × 1,235 m; 3. 1,39 × 1,16 m; 4. 1,08 × 1,16 m; 5. 1,30 × 1,21 m; 6. 0,84 × 1,45 m. Die Maße gehen nicht in runden Fußmaßen auf.

Die Gestalt ist schräg, etwas steiler als die Diagonale, nach rechts gerichtet, also laufend im Profil, der Kopf in Dreiviertelansicht dargestellt: die rechte Hand im Sprechgestus erhoben, der Arm scheint zum Teil (Unterarm ?) nackt zu sein. Die Linke, wohl in einem Gewandbausch verborgen, hält einen kurzen Stab (virga) senkrecht nach oben, der links durch schwarze, rechts durch braune Linie als Rundstab gegeben ist. Die Gestalt trägt eine rosafarbene, unter der linken Schulter gefaßte Chlamys mit vielen weißen Lichtstreifen zur Angabe der Falten, während die Hauptlinien der Begrenzung in Schwarz gegeben sind; darunter durch Falten (Lichtstreifen) gegliederte kurze weiße Tunica. Von den Beinen ist nur das linke erhalten, mit seinem bis unter das Knie reichenden schwarzen Stiefel, der oben und vertikal zur Verzierung weiße Streifen hat; Reste des rechten Stiefels sind noch erkennbar.

Die Tunica zeigt einen flach verlaufenden Halsausschnitt; vom Antlitz nur noch die Begrenzung von dessen linker Seite rechts, in unregelmäßiger schwarzer Linie, die sich jedoch in diesem Erhaltungszustand zu keiner sinnvollen Form zusammenschließt. Zweifellos befand sich der oberste Teil des Kopfes auf dem von der Tafel abgesplitterten Stück.

Die dickflüssigen Farben sind mit grobem Pinsel pastos, zum Teil so dick aufgetragen, daß an manchen Stellen Blasen entstanden. Die Malerei ist summarisch, ohne Pflege des Details, zweifellos flott, aber eher flüchtig als sorgfältig. Das gilt nicht nur für die Gestalt, sondern auch für den Eierstab, den inneren Rahmen und den Grund.

Wer hier dargestellt ist, kann nur ganz allgemein vermutet werden. Es handelt sich zweifelsohne um eine männliche Gestalt: wie schon betont, bewegt sie sich nach rechts und vollführt mit der Rechten den Redegestus, während die Linke einen Stab hält, der niemals bis zum Boden gereicht zu haben scheint. Die schräge Haltung weist auf eine gleichsam eilige Bewegung: diese Person redet nicht nur, sondern sie läuft oder hält im Laufen ein, sie verkündet also etwas: Thema ist nicht ein Gespräch, sondern die Übermittlung einer Botschaft. Man würde am ehesten dabei an einen Engel als Boten denken, auf den ja auch der Stab hinweisen könnte: doch die Gestalt trägt nicht die den Engeln normalerweise eigene Tunica, darüber Pallium und Dalmatica, sondern Chlamys und Tunica[24]. Engel tragen meist Sandalen, dieser Bote dagegen Stiefel. Die Stäbe der Engel, die meist als die Stäbe der *silentarii* des kaiserlichen Hofes zu denken sind, reichen bis zum Boden. Die Unterschiede sind also vielfältig, und daher ist es wenig wahrscheinlich, daß hier ein Engel dargestellt ist, auch wenn man eine ungewöhnliche Engelsgestalt oder einen Erzengel annehmen will[25].

---

[24] Vgl. Th. Klauser, *RAC* 5 (1962) 309f.

[25] Aber diese sehen anders aus, vgl. Klauser, a. O. 310. An die Stelle des Pallium kann die Chlamys treten, wie beim Erzengel Michael, als „Kriegsengel" ist er als Krieger gekleidet, vgl. Klauser, a. O. Gegen eine Darstellung Michaels in unserem Falle sprechen aber schon die hohen schwarzen Stiefel — denn er trägt die höfischen *campagi*, wie in S. Apollinare in Classe, Ravenna 3 Taf. 402 — und der kurze Stab in der Linken.

Eine in allen wichtigen Zügen gleichende Gestalt bietet nun einer der Silberteller mit Szenen aus dem Leben Davids im Museum von Nicosia[26]: der Bote, der dem leierspielenden und Schafe hütenden David seine Berufung verkündet (1. Sam. 16 ?): er läuft, leicht geneigt nach rechts zum sitzenden David, trägt kurze Tunica, Chlamys und Stiefel, hält in der verhüllten Linken den kurzen Stab, erhebt die Rechte im Sprechgestus. Das Haupt umfängt ein Nimbus, was keine Voraussetzung in der biblischen Erzählung hat (wenn die Zuweisung richtig ist)[27], da der betreffende Bote nicht göttlich ist; so könnte der Nimbus eine Zutat des Silberschmiedes sein. Jedenfalls ist die Ähnlichkeit im ganzen überzeugend und wir sind berechtigt, die Gestalt auf der Holztafel auch als alttestamentlichen Boten zu deuten — ob nun in derselben Szene, sei es nun ein Bote an David oder David selbst oder eine andere alttestamentliche Gestalt, die etwas verkündet, eine Botschaft übermittelt[28], bleibt dahingestellt. Die Möglichkeit, daß ein Bote aus dem profanen Bereich oder aus der antiken Mythologie dargestellt ist, kann man aber nicht völlig ausschließen.

Ein weiteres ist ohne jeden Zweifel gesichert: der ‚Bote' richtete sich zunächst an eine zweite Gestalt, er gehört also zu einer Szene, die zumindest eine weitere Gestalt umfaßt haben muß. Da sich auf der erhaltenen Tafel keine Spuren einer anderen Gestalt finden, muß sich die Szene — mit einer oder mehreren Gestalten — auf einer oder mehreren Kassetten nach rechts hin fortgesetzt haben. Die Szene war also auf mehrere Kassetten aufgeteilt — vielleicht nicht als einzige auf der ganzen Decke. Denn man wird annehmen dürfen, daß auf jener Decke weitere Szenen in einem historischen, in allegori-

---

[26] Nicosia, Museum of Antiquities. Acc. No. 454. dm = 0,14 m. Datierung und Klassifizierung zuletzt bei Erika Cruikshank Dodd, Byzantine Silver Stamps. 1961, 193 Nr. 65: 5 Stempel aus der Regierungszeit des Herakleios, 613—629/30.

[27] Es ist auffällig, daß dieser Bote in Tracht und Physiognomie genau dem David, stets mit Nimbus, auf einigen anderen Silberschalen aus Kypern gleicht: z. B. David mit Goliath, David vor Saul, Salbung Davids, Davids Kampf mit dem Löwen, mit dem Bären, David und der Krieger, vgl. die Abb. bei Cruikshank Dodd, a. O. Nr. 58. 60. 62. 63. 64. 66; die beiden ersten Schalen und ihre ikonographische Analyse jetzt bei K. Weitzmann, *Metropol. Mus. Journ.* 3 (1970) 97 mit den ausgezeichneten Abb. 1 u. 10. Bärenschale, Rice—Hirmer, Kunst aus Byzanz, Taf. 72 unten.

[28] So haben die von Josua vor Jericho ausgesandten Kundschafter eine ganz ähnliche Tracht, aber nicht den kurzen Stab, vgl. H. Karpp, Die frühchristlichen und mittelalterlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom. 1966, Taf. 128 unten; den Stab haben häufig die Hirten in den Jakob-Szenen in S. Maria Maggiore, vgl. Karpp, a. O. Taf. 49. 54. 61. 62. 66. 71 u. a. m.

schem, symbolischem oder typologischem Zusammenhang, am wahrscheinlichsten als Zyklus, dargestellt gewesen seien.

Recht bezeichnend ist der Hintergrund des Bildfeldes: oben schließt er als Horizont in Wellen ab, welche Hügel darstellen, und die grüne Farbe scheint, wenn auch abgetönt — vor allem nach rechts und links am Rande wird der Grund dunkler —, die ganze Fläche zu füllen, ohne daß sich eine Spur von einem abgesetzten Bodenstreifen finden ließe: die vorhandenen Spuren genügen, um einen abgesetzten Boden ausschließen zu können. Dieser Grund entspricht nun weitgehend jenem des Mosaiks mit Isaaks Segen im Langhaus von S. Maria Maggiore in Rom[29], wo ähnliches Grün erscheint und ein Boden gegen den Hintergrund nicht abgesetzt ist. Nochmals haben einen grünen, abgetönten Grund ohne Gold die Szenen mit der Verweigerung des Durchzugs der Israeliten[30], wo aber der Boden abgesetzt ist, und des Zuges der Priester und Leviten mit der Bundeslade[31], wo wieder Hintergrund und Boden ineinander übergehen. In fast allen anderen Mosaiken von S. Maria Maggiore ist der Grund reicher getönt, vor allem durch die fast immer vorhandene mittlere Goldgrundzone, über dem die grünen Hügelkuppen erscheinen.

Zu sagen wäre noch etwas über den rahmenden Eierstab. Die graue Farbe mit schwarzer Zeichnung soll zweifellos plastische Eierstäbe, aus Marmor oder Stuck, nachahmen. Solche Eierstäbe wurden auch in Decken- und Bodenmosaiken als Rahmen von kassettenartigen Bildfeldern nachgeahmt[32]. Sie sind ja schon längst obligater Rahmenschmuck, gerade auch der plastischen Kassetten aus Stein, insbesondere aus Marmor und Stuck, ebenso in Gewölben und um die *opaia* der Kuppeln. Es ist also ein aus den plastischen Kassetten in die Malerei übertragenes Motiv, das wiederum hier zur Erzeugung der Illusion plastischer Elemente führen soll.

Eigenartig ist nun der Eierstab selbst, der allerdings leider so stark zerstört ist, daß nicht alle Elemente mit Sicherheit erkannt und ergänzt werden können. Die als Halbrund gegebenen Ovuli umfassen nach dem inneren Rand hin sich verbreiternde ‚Teller', jene allgemein in der Spätzeit bekannte Umrandung des zentralen Motivs. Dazwischen finden sich nicht als gespitzte Stäbe verkümmerte Blattspitzen oder die so beliebten Pfeile, sondern ein

[29] Karpp, a. O. Taf. 42.
[30] Karpp, a. O. Taf. 108.
[31] Karpp, a. O. 125.
[32] Fußboden der Aula Theodoriana (Südaula) von Aquileia: 3 Felder mit dem Guten Hirten zwischen Tieren, G. Brusin—P. L. Zovatto, Monumenti paleocristiani di Aquileia e di Grado. 1957, Abb. 37. 38. Farbige Abb. bei A. Grabar, Die Kunst des frühen Christentums (*Universum der Kunst = Univers de l'art*). 1967, 29. — Ravenna, Baptisterium der Orthodoxen, Rahmen des Zentralmedaillons in den Kuppelmosaiken, Ravenna 3, Taf. 39ff.

Element, das leider nirgends mehr ganz erhalten ist: am rechten und am unteren Rand erscheint es als eine Art nach innen gerichtetes dreilappiges Blatt, dessen mittlerer Lappen gerade und am längsten ist; am linken Rand und in der linken Ecke dagegen kann kaum ein Zweifel daran aufkommen, daß es sich um das Motiv einer dreiblättrigen Lilie handelt. Wichtig für die Bestimmung ist vor allem, daß diese ‚Lilien' im Gegensinne zu den Ovuli stehen. Auf den ersten Blick scheint es so, als ob eine solche Kombination im bekannten Denkmälerbestand singulär sei: doch könnte damit verwandt sein der Eierstab, der den Hals der Faltkapitelle der Säulen des Erdgeschosses im Zentralraum der Hagioi Sergios- und Bakchos-Kirche in Istanbul schmückt[33]: hier werden die Ovuli umfaßt von einem aus in Lilien endenden Bogen bestehenden rankenartigen Gebilde: diese Lilien scheinen eine ziemlich genaue Parallele zu sein. Unklar muß jedoch auf der Holztafel bleiben, ob diese Lilien wie am Konstantinopler Kapitell durch eine die Ovuli umfassende Ranke verbunden waren oder ob sie jeweils einzeln in irgendeiner Weise dem äußeren Rand als isoliertes, gegenüber den Ovuli umgekehrtes Motiv entsprangen.

Alles in allem keineswegs ein ‚normaler' Eierstab, sondern eine Variation, die vielleicht nicht auf den Maler zurückgeht, sondern auf ein Vorbild, das aus der Konstantinopler Bauplastik stammen könnte, das auch dort selten ist und sich von den normalen Eierstäben des 4. und 5. Jahrhunderts in demselben Kreise und darüber hinaus unterscheidet, ja gleichsam eine Auflösung der sonst immer noch im Klassischen wurzelnden Struktur der spätantiken Eierstäbe darstellt. Die halben Ovuli der Kassette selbst haben in der Bauplastik Konstantinopels und seines Kreises keine Parallele, doch finden sie sich zum Beispiel im Mosaikfußboden der konstantinischen Villa von Antiocheia ad Orontem[34].

[33] J. Ebersolt—A. Thiers, Les Églises de Constantinople. 1913, Abb. 19. 20. 25; gute Abb. bei Rice—Hirmer, Kunst aus Byzanz. 1959, Taf. 51. Diese Form des Eierstabes mit zu lilienartigen Gebilden umgeformten Pfeilen zwischen den Eiern findet sich auch am Hals des sogen. Herakleios-Kapitells in den Arkeoloji Müzeleri in Istanbul; gute Abb. u. a. bei Rice—Hirmer, Kunst aus Byzanz, Taf. 34 oben, sowie auf dem Maskenkapitell aus derselben Serie, abgebildet bei A. Grabar, Sculptures byzantines, 66 Taf. 19, 1.
[34] Allgemein sind in Konstantinopel die Ovuli ganz gegeben, aber häufig leicht gespitzt, z. B. am Propylon der theodosianischen Sophienkirche, Deichmann, Studien zur Architektur Konstantinopels. 1956, Abb. 6. 14. 16, während hier auch leicht oben abgeschnittene Ovuli vorkommen, z. B. im Architrav Abb. 9. 10, jedoch nicht in so starkem Maße wie auf der ägyptischen Kassette; H. Sergios und Bakchos, Rice—Hirmer, Kunst aus Byzanz, Taf. 51 rechts; justinianische Sophienkirche, A. M. Schneider, Die Hagia Sophia zu Konstantinopel. 1938, Abb. 42. — Antiocheia, D. Levi, Antioch Mosaic Pavements. 1947, Taf. 56. 57, also wahrscheinlich schon in der 1. Hälfte des 4. Jhs. Auch in der syrischen Architektur gibt es Beispiele.

Wichtig ist auf jeden Fall, daß der Eierstab im Rahmen des Kassettendeckels ein geläufiges traditionelles Motiv darstellt, aber durch die Einfügung neuer Elemente variiert und damit nicht unwesentlich verändert wird.

Die Holztafel kann schwerlich exakt datiert werden: die ikonographische Parallele auf einer der Davidplatten aus Kypern ist mit diesen auf 610—625 datierbar; aber die Erfindung einer Botenfigur in der entsprechenden Tracht und Attitude dürfte wesentlich älter sein. Die landschaftliche Kulisse haben wir mit einigen in S. Maria Maggiore in Rom als verwandt erkannt, was keineswegs ausschließt, daß man einen Grund auf diese Weise auch noch später gestaltet hat. Die Variation des ionischen Kymation weist mit großer Wahrscheinlichkeit nicht auf eine frühe, sondern eine spätere Entstehung, etwa im 6. Jahrhundert, welches Datum sich bestätigen würde, falls es zutrifft, daß das Ornament am Kapitellhals der Erdgeschoß-Kämpferkapitelle von Hagioi Sergios und Bakchos eng verwandt ist.

IV

In welchem Verhältnis nun stehen die Malereien der Decke von Zillis zu denen der soeben behandelten spätantiken Kassetten? Ist es überhaupt möglich, irgendwelche Zusammenhänge zu erkennen?

Nähere Beziehungen zwischen der Serie der etwas kleineren Kassettendeckel mit einem glatten orangefarbenen Rahmen lassen sich in der Tat nicht feststellen: Rahmung und der Schmuck der Felder sind durchaus verschieden. Jedesmal sind es verschiedene Dekorationsweisen, nicht zuletzt schon darin, daß die spätantiken Kassettendeckel nicht mit Szenen, sondern mit Einzelfiguren oder Ornamenten, die keinen Zusammenhang zu bilden scheinen, geschmückt sind. Die Dekorationsart der Kassetten mit orangefarbenen Rahmen geht eng mit den Tontafeln von Dura und mit einer Reihe von Kassettendekorationen auf Gewölben und Flachdecken zusammen: menschliche und tierische ganze Figuren, Büsten — wohl meist Personifikationen —, Rosetten, vegetabilische Motive: die Mehrzahl davon findet sich weitverbreitet, schon seit der frühen Kaiserzeit in der Kassettenmalerei, ebenso in den steinernen Kassetten mit plastischem Schmuck[35].

[35] Bemalte Decken und Gewölbe bereits in Pompeji, vgl. insgesamt *RAC* 3 (1957) 634 m. Lit.; gute Abb. jetzt auch bei GOODENOUGH, Jewish Symbols in the Greco-Roman Period, 11, Abb. 21 (Stabianerthermen), 22 (Casa dell'Artista). — Büsten in steinernen Kassettendecken zu Palmyra, Grabbau des Elahel (Turm 13), 121 n. Chr., zuletzt GAWLIKOWSKI, Monuments funéraires de Palmyre. 1970, 87ff., Abb. 49; u. a. m. — Wesentlich später sind sodann die bekannten Deckenmalereien im Grabe von Durostorum in Bulgarien mit menschlichen Figuren, Vögeln, Früchten, Rosetten, pflanzlichen Motiven, vgl. D. P. DIMITROV, *Cah. Arch.* 12 (1962) 35ff., Abb. 11ff., vgl. dazu auch H. BRANDENBURG, *Röm. Quartalschr.* 63 (1968) 83f., A. 84. — Letztlich sind auch solche Dekorationen wie die mancher Umgangsmosaiken von S. Costanza zu Rom mit menschlichen Gestalten, Büsten, Früchten, Rosetten, pflanzlichen Motiven, Tieren, Meereswesen, aus der Kassettenmalerei abgeleitet; gute Abb. jetzt bei G. MATTHIAE, Mosaici medioevali delle chiese di Roma. 1967, Abb. 3—5. 11—15.

Dagegen ergibt der Vergleich der Kassetten von Zillis mit dem vom Eierstab gerahmten Kassettendeckel mit der Darstellung der eine Botschaft überbringenden Gestalt insgesamt Ähnlichkeiten in den Grundformen, die schwerlich zufällig sein werden.

Zuerst das schwarze Rahmenornament auf weißem Grund. Die Mehrzahl der verschiedenen Rahmenornamente der Kassetten von Zillis hat, selbst an dieser Stelle, eine sehr alte Tradition. Schon die in Zillis häufig als Rahmen vorkommende Wellenranke ist ein spätantikes Ornament, auch zur Rahmung von Kassetten: einfache Wellenranken rahmen bereits die oktogonalen Marmorkassetten des Propylon der theodosianischen Sophienkirche zu Istanbul[36], aber von schlagender Ähnlichkeit ist die Wellenranke mit mehrzackigen Blättern in à-jour-Arbeit als Rahmen einer oktogonalen Kassette aus dem Schutt des Atriums der Sophienkirche[37], deren Ornamentik mit jener der justinianischen Sophienkirche übereinstimmt, so daß man eine gleichzeitige Entstehung annehmen muß und sie dem justinianischen Bau zuweisen kann[38].

Spätantikes Rahmenornament ist gleichfalls das in Zillis oft verwendete Flechtband: so bereits auf Grabmosaiken des 3. Jahrhunderts aus Edessa und anderwärts öfters später, so zum Beispiel in einem Mosaik des 3. Jahrhunderts aus Leptis Magna[39], und sodann als äußerer Rahmen um die schon erwähnten Kassetten mit Tieren und Gutem Hirten in dem Fußboden der Südaula von Aquileia. Erstaunlicherweise sind die Strähnen dieser Flecht-

[36] A. M. SCHNEIDER, Die Grabung im Westhof der Sophienkirche in Istanbul. 1941, 13, Taf. 20. 23, 6.

[37] SCHNEIDER, a. O. 19, Taf. 27, 1. 3.

[38] Man kann mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß diese Kassettenplatten zur Eindeckung der Portiken des Atriums der justinianischen Kirche gehört haben; Maße des größten Bruchstücks, l = 0,70 m; br = 0,61 m: es ergibt sich eine ungefähre Größe von 0,70 m für die oktogonalen Kassetten.

[39] Familien-Mosaik, 2./3. Jh., J. B. SEGAL, Edessa, the Blessed City. 1970, Taf. 1; auch bei GRABAR, Kunst des frühen Christentums, 53, Abb. 49. — Phoenix-Mosaik datiert 235/6, SEGAL, a. O. Taf. 43. — Mosaik mit Totenmahl, datiert 278, SEGAL, a. O. Taf. 2. — Leptis Magna, Casa d'Orfeo jetzt im Museum von Tripolis, 3. Jh., am besten bei BIANCHI BANDINELLI, Roma, la fine dell'arte antica. 1970, Abb. 239. — Taunton (England), Villa von Low Ham, 4. Jh., BIANCHI BANDINELLI, Abb. 198. — Istanbul, Arkeoloji Müzeleri, Orpheus-Mosaik aus Jerusalem, z. B. bei GRABAR, *Cah. Arch.* 12 (1962) 121, Abb. 3 u. a. m. Darauf hinzuweisen ist außerdem in bezug auf das Mosaik von Leptis Magna, daß das Bildfeld nochmals gerahmt ist durch einen schmalen Zahnschnittfries, der wiederum anklingt an den inneren Rahmen der spätantiken Holzkassette. — Es handelt sich nur um einige Beispiele des so häufigen Motivs aus verschiedenen Ländern und Jahrhunderten.

bänder sowohl in Edessa, in Leptis Magna und in Aquileia abwechselnd rötlich und grau getönt: noch erstaunlicher ist es, daß diese Tönungen sich in den Flechtbändern mancher Kassetten von Zillis wiederfinden[40].

Wenige Rahmen in Zillis zeigen abwechselnd runde und rautenförmige Gebilde: sie gehen augenscheinlich auf die in spätantiken Wandmosaiken so beliebten Gemmenfriese zurück, wo Edelsteine mit Perlen wechselnd wiedergegeben gedacht sind.

Wohl am häufigsten sind nun in Zillis Rahmen in vielfacher Variation, bei denen Rundformen, die meist Blüten oder Lilien sowie Blattmotive wie ein Medaillon umschließen, von gekurvten gegenständigen Elementen umgeben sind. Am besten erklärt sich das Entstehen aus dem Eierstab, ja es gibt Beispiele, wie die Kassette mit dem thronenden David[41], bei denen deutlich eine auf den Eierstab zurückgehende Struktur herausgeschält werden kann: etwas beschnittene Ovuli mit einem Lilienmotiv darin bilden jeweils das Zentrum von bogenförmig umschließenden Lilien, die aus den ‚Tellern' entstanden sind; dazwischen füllende Dreiecke, als flächenfüllende Zufügung. Mehrmals sind sodann die Ovuli in voller Rundform — wieder als Medaillon mit vegetabilischen Motiven darin — gegeben, um sie Ringe, also eine Art ‚Teller', die in einen Stab auslaufen, ein Element, das am ehesten an eine Blattspitze erinnern könnte[42]. Einige weitere Varianten lassen allerdings kaum noch die Ausgangsformen erkennen, obwohl auch diese aus Eierstäben abzuleiten sein werden[43].

Damit erweist sich die Affinität eines Rahmenornaments von Zillis mit dem des spätantiken Kassettendeckels, zumindest im Ursprung, ja man könnte gleichsam von einem gemeinsamen Archetypus sprechen. Aber auch andere Rahmenmotive in Zillis, wie die Wellenranke, das Flechtband und der Gemmenfries, werden ihre Vorbilder in der spätantiken Rahmenornamentik für Kassetten haben.

Nun zur Darstellung selbst auf den Kassetten (S. 88). Auf der vom Eierstab gerahmten spätantiken Kassette ist der Grund mit den einfachsten Mitteln gegeben und nicht in Boden und Hintergrund unterteilt, in großen Farbflächen, die etwas abgetönt und geschattet und damit doch belebt sind; eine gewellte Horizontlinie, ein heller Himmel. Kein Beiwerk umgibt die

[40] Aquileia, vgl. A. 30. — Getönte Flechtbänder in Zillis. (Wir geben auch im folgenden die Numerierungen der Kassetten von Zillis von E. Murbach, vgl. A. 3): u. a. F — IX 14. B — IX 10. C — IX 11. J — IX 17. K — IX 18. M — IX 20. H — 42. G — I 43. B — I 48. L — V 115. N — II 126. O — VII 138. P — II 140.

[41] B — II 49.

[42] Z. B. L — IV 114. M — VIII 125; weitere Variante: O — V 136.

[43] Etwa A — I 1. A — IV 4. F — IV 79. F — V 80. G — II 84. G — III 85. J — II 98. L — II 112. L — VI 116. N — IV 128. O — III 134.

einzelne, nicht schlanke, sondern normal proportionierte Gestalt. Körper und Gewand, vor allem auch das Gesicht, waren mit starken schwarzen Linien unterteilt, umrissen und begrenzt: das zweifellos, um die in beträchtlicher Entfernung vom Beschauer angebrachten Bilder auch bei ihrem kleinen Format deutlich erscheinen zu lassen.

Ein Vergleich mit Zillis ergibt wieder charakteristische Ähnlichkeiten: auch dort große, aber ungegliederte, nicht abgetönte oder geschattete Flächen im Grunde, wenn auch ein gleichmäßiger Hintergrund ohne Abteilung des Bodens seltener ist[44]. Doch ist dann in Zillis der Grund rot; nur bei einzelnen kommt ein blaugrüner Mittelgrund bei rötlichem Boden vor[45]. Während bei der Mehrzahl im Himmel der Goldgrund durch einen Gelbton angegeben wird, haben einige Kassetten einen hellblauen Himmel[46], wobei sowohl der Nacht-[47] als auch der Tages-Himmel gemeint sein kann, also keine Scheidung der Farben des Himmelsgrundes nach dem Sinn der Szene vorzuliegen scheint, sondern dieser Wechsel ganz allgemein auf Überlieferung verschiedenfarbiger Himmelsgründe zurückgehen wird, ohne daß eine Sinnbezogenheit bei der Wahl den Ausschlag gab.

In Zillis verläuft die Horizontlinie, zum Unterschied zur spätantiken Kassette, stets genau horizontal.

Wie allgemein anerkannt, sind die Gestalten auf der Decke von Zillis fast durchgehend untersetzt. In der Zeichnung sind die Hauptlinien besonders kräftig geführt: Umrisse und Unterteilung von Körper und Gewand sind viel stärker hervorgehoben, als das zum Beispiel in der gleichzeitigen Miniaturmalerei der Fall ist. Diese harten, scharfen Linien, der graphische Charakter dieser Malerei, sind ja gerade immer wieder als bezeichnend für die Kunst von Zillis hervorgehoben worden[48]: darauf beruht in nicht geringem Maße ihre Wirkung als urtümliche oder rustikal primitive Malerei[49]. Unzweifelhaft wirkt hier, wie der Vergleich mit dem spätantiken Kassettendeckel zeigt, eine sehr alte Übung zur Verdeutlichung von vom Beschauer weit entfernt angebrachten Werken von geringen oder mäßigen Dimensionen. Auf der spätantiken Kassette sind die schwarzen Konturen und Trennungslinien jedoch sparsamer, das heißt auf das strukturell Wichtige beschränkt, verwendet und man hat die Fältelung des Gewandes durch Farbe und Licht, also wirklich malerisch,

[44] U. a. C — III 57. C — V 59. C — VII 61. E — VIII 76. F — V 80.

[45] Z. B. G — II 84. G — III 85.

[46] Z. B. B — VII 54. B — VIII 55. C — VI 60. C — VII 61. E — IV 72. F — III 78. F — IV 79. F — V 80. F — VI 81. F — VII 82.

[47] So bei den Hirten auf dem Felde bei der Geburt Jesu, C — V 59.

[48] So vor allem Poeschel, a. O. 53 (Linie als Hauptelement), 59 (graphische Motive).

[49] Vgl. Demus, a. O. 62. 179.

verdeutlicht. Dagegen hat in Zillis, dadurch, daß die harten schwarzen Linien auch auf die Innenzeichnung der Gewänder übertragen wurden, das Ganze einen stark graphischen Charakter erhalten.

Zur Gestalt und ihrem Verhältnis zur Fläche: auf der spätantiken Kassette füllt zwar die Gestalt in keiner Weise die Fläche, aber durch die in die diagonale, von links unten nach rechts oben führende Haltung und die darin eingebundene, den Sprechgestus vollführende Hand entsteht gleichsam eine Spannung, welche die Fläche erfüllt. In Zillis ist dagegen überall der *horror vacui*, gerade auch bei den einzelnen Gestalten, deutlich: entweder füllen Architekturen die Fläche[50] oder die nach beiden Seiten fliegenden Gewänder bei den einzelnen Figuren[51] breiten sich in der Fläche aus. Aus dem Bestreben, die Fläche zu füllen, erklärt sich auch das öfters zwischen den Figuren dicht wachsende, dünnliche Blumen- und Pflanzenwerk.

Neben starken Unterschieden ergeben sich bei eingehender Prüfung zwischen der spätantiken Kassette und der Decke von Zillis eine Reihe nicht zu übersehender Ähnlichkeiten, die nur einen Schluß zulassen: die Malereien der Decke von Zillis gehen als Decken-Kassettenmalereien letztlich aus einer spätantiken Tradition hervor.

Diese Hypothese erhält stärkste Bekräftigung aus der Aufteilung der Decke überhaupt: die einzelnen Szenen sind in Zillis häufig auf mehrere Kassetten aufgeteilt. Es herrschen vor die auf zwei Kassetten verteilten Szenen, aber es bilden auch drei und einmal sogar vier Kassetten eine Szene[52]. Sicherlich sind, wie O. Demus richtig beobachtet hat, die Szenen ihrer lapidaren Wirkung wegen aufgeteilt: aber das ist keine neue Erfindung der Maler von Zillis, auch nicht der romanischen Malerei überhaupt, sondern das gibt es, wie die spätantike Kassette eindeutig erweist, bereits in der Spätantike, zumindest seit dem 6. Jahrhundert.

Für die Formüberlieferung, ganz abgesehen von derjenigen der ikonographischen Programme, ergibt sich konsequenterweise eine grundsätzliche Überlegung, und zwar betreffs der Art dieser Überlieferung: welches waren ihre Träger, die Mittler von Formen und Kompositionseinteilungen, gerade in dem besonderen Beispiel dieser hochromanischen Deckenmalereien aus dem Alpengebiet?

Daß man die Buchmalerei als die eigentliche Quelle der Malereien von Zillis angesehen hat, kann bei dem Bestand an Werken und dem Stand der Forschung nicht verwundern. Ja man hat diese Malereien sogar „vergrößerte

[50] Wie etwa auf B — II 49. B — IV 51. B — V 52. E — V 73.

[51] Bei Engeln, z. B. C — III 57. D — II 63; oder bei Joseph auf der Flucht nach Ägypten, F — VI 81.

[52] Gefangennahme Christi, P — II 140 — P — V 143: 1. Häscher, 2. Petrus und Malchus, 3. Judaskuß, 4. Häscher.

Miniaturen"[53] genannt. Wenn sich keine wirklich überzeugenden Vergleichsbeispiele trotz Suchens in der süddeutschen oder oberitalienischen Malerei gefunden haben[54], so hat man das zum Beispiel auf den völligen Verlust von Werken der Churer Buchmalerei zurückgeführt, die es sicher gegeben hat und die als die unmittelbare Quelle postuliert worden ist[55]. Einzelformen stimmen sicherlich mit denen gewisser oberitalienischer Miniaturen überein[56], aber auch dazu sind die Unterschiede ganz erheblich, vor allem in der scharfen Konturierung der Malereien in Zillis und der graphischen Auffassung des Ganzen überhaupt, wovon in der zum Vergleich herangezogenen Miniatur nichts zu finden ist.

Der Vergleich der spätantiken Kassettenmalerei mit jener von Zillis stellt die Frage nach den Zusammenhängen vollkommen neu: insbesondere ergibt sich mit höchster Wahrscheinlichkeit, daß es noch andere Vehikel als die Miniaturmalerei gegeben haben muß: denn es ist wenig wahrscheinlich, daß Züge, die sich nunmehr als dem genus der Deckenmalerei eigene erwiesen haben, durch die Miniaturmalerei überliefert worden seien.

Im ganzen Zusammenhang ist aber noch, bevor ein Schluß gezogen werden kann, die Frage zu klären, wie es überhaupt möglich gewesen sein mag, daß sich Eigenschaften einer Deckenmalerei aus dem Ägypten des 6. Jahrhunderts in einer solchen des rhätischen Alpengebietes aus dem 12. Jahrhundert wiederfinden, ja schließlich als Grundlage erschlossen werden können. Daß eine mittelbare, geschweige denn eine unmittelbare Verbindung zwischen der alpenländischen und der ägyptischen Deckenmalerei je bestanden habe, ist auszuschließen.

Daß diejenige Kassettendecke, aus welcher dieser einzig erhaltene, zu einer szenischen Folge gehörige Kassettendeckel stammt, die einzige mit Szenen bemalte Decke gewesen sei, kann man mit Fug und Recht ausschließen: aber nicht nur in Ägypten, sondern auch in anderen Regionen der spätantiken Oikumene, in Ost und West, wird es Kassettendecken mit Szenen-Folgen gegeben haben. Das zu vermuten berechtigt unsere gesamte Denkmälererfahrung für die römische und spätantike Kunst: man nehme allein als Beispiel die Fußbodenmosaiken, auf denen überall nicht nur immer wieder ähnliche Motive auftauchen, sondern deren Dekoration, zumindest in bestimmten

[53] So Poeschel, a. O. 65, der feststellt, daß die Malereien in die gleichzeitige Monumentmalerei nicht einzureihen seien; was stimmt, aber andere Gründe haben dürfte, nämlich in der Tradition der Deckenmalerei. Wir glauben daher, daß auch Poeschels Hypothese, a. O. 65, die Übertragung der kolorierten Federzeichnung in den Wandmalereistil könne nur der Einfall eines Buchmalers gewesen sein, nicht zutrifft. Dagegen zustimmend P. Wiesmann, *Zeitschr. Schweiz. Archäol. u. Kunstgesch.* 11 (1950) 17.

[54] So schon Poeschel, Deckengemälde von Zillis, 64f.

[55] Poeschel, Deckengemälde von Zillis, 65ff.

[56] Wiesmann, a. O. 18ff. Taf. 7, Cod. Ambros. B 48 inf., Maiestas-Darstellung.

Epochen, in weit auseinanderliegenden Gebieten ähnlich organisiert ist. Näher liegt aber noch das Beispiel der steinernen Kassettendecken innerhalb der gesamten römischen Architektur, deren Grundformen fast überall ähnlich gewesen sind. Man kann daher eine in Struktur und Komposition, selbst in der Farb- und sonstigen Formgebung, in vielen Gebieten der Oikumene ähnliche Kassettenmalerei, nicht nur für Putzdecken, sondern gerade auch für bemalte hölzerne Kassettendecken, voraussetzen, also demnach annehmen, daß sich Kassettenmalereien, etwa im 5. oder 6. Jahrhundert in Ägypten, nicht wesentlich von denen in Italien oder Gallien unterschieden: daß nichts davon erhalten blieb, kann nach den allgemeinen klimatischen und historischen Verhältnissen in keiner Weise verwundern. So können etwa spätantike Deckenmalereien in Oberitalien jene von Zillis unmittelbar oder mittelbar angeregt haben: sei es, daß alpenländische Maler romanischer Zeit in Oberitalien spätantike Vorbilder studierten und, die Anregungen in das eigene Werk zu Hause übersetzend, aufnahmen[57], sei es, daß eine von dort ausgehende Tradition lebendig blieb.

In welcher Weise sich eine Tradition der spätantiken Deckenmalerei im norditalienisch-alpinen Raum hätte erhalten können, ist natürlich eine völlig offene Frage, auf die es keine präzise Antwort geben kann: Werkstatt-Traditionen von Generation zu Generation? In der Lehre von Meister zu Schüler — mündlich? Durch Vorlagen oder Musterbücher, die Grundregeln mancher Species der Künste enthielten? Entsprechende Lehrbücher kennen wir nur aus späterer Zeit aus dem Osten, wie das Malerbuch vom Berge Athos. In der römischen Antike und in der Spätantike ist die Verbreitung einer Fülle von Motiven über Jahrhunderte nicht ohne Vorlagen, mutmaßlich Musterbücher oder ‚Kartons', zu erklären, und zwar für Fußböden, seien sie in Mosaik oder *opus sectile* ausgeführt, für Wandmalereien, Holz- und Stuckreliefs, vorwiegend ornamentaler Art. Aber selbst figürliche Motive, Szenen verschiedenster Art, mythologische Figuren und anderes mehr sind in ihrer Verbreitung, etwa von den britischen Inseln bis in das östliche Mittelmeergebiet, ohne Vorlageblätter beziehungsweise Musterbücher, die globale Verbreitung hatten, kaum vorzustellen[58].

[57] Beispiele dafür, wie man im Mittelalter sich Vorlagen zusammenstellte, sind die Musterbücher von Wolfenbüttel und das des Villard de Honnecourt: in ersterem sind Muster aus byzantinischen illuminierten Codices als Vorlage für Versatzstücke kopiert, im zweiten dagegen Beispiele der Architektur, selbst antiker Skulptur. H. R. HAHNLOSER, Das Musterbuch von Wolfenbüttel. Mit einem Fragment aus dem Nachlaß F. Richers. 1929; dazu bes. K. WEITZMANN, in: Festschrift H. R. Hahnloser, 223ff. — HAHNLOSER, Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches des Villard de Honnecourt. 1935.

[58] Die ganze Frage ist deshalb nicht exakt zu beantworten, da nichts erhalten blieb, sondern entsprechende Vorlagen nur erschlossen werden können. Ein weiteres Problem ist es, wie weit und wie lange sich etwa frühchristliche Vorlagen bis in das Mittelalter hinein erhalten haben. Einige grundlegende Gedanken finden sich für die römische und damit die spätantike Kunst bei R. BIANCHI BANDINELLI, *Riv. Ist. Naz. Arch. Stor. Arte* N. S. 2 (1953) 40ff. Sichere Elemente für die Annahme von Musterbüchern (patternbooks), die z. B. in Woodchester in England und in Trier als Vorlagen verwendet worden sein müssen, vgl. bei D. J. SMITH, Three Fourth-Century Schools of Mosaic in Roman Britain, in: La mosaïque gréco-romaine. 1965, 114; sowie vorher zum Thema: S. 100ff. 112f.

Wie man sich nun auch eine Weitergabe spätantiker Formen und Strukturen in der Kassettenmalerei vorstellen mag, die Beziehungen im genus selbst, über eine Zeitspanne vom 6. bis zum 12. Jahrhundert, machen eine Vermittlung der Grundformen durch die Buchmalerei unwahrscheinlich: die Kassettenmalereien von Zillis sind keine „vergrößerten Miniaturen", was selbstverständlich nicht ausschließt, daß einzelne Züge an die gleichzeitige Buchmalerei anklingen. Jedenfalls ist für die gesamte Malerei zu folgern: in jedem einzelnen Falle muß die Frage der Vermittlung oder der Tradition neu gestellt und nicht von vornherein als sicher angenommen werden, daß in jedem Falle die Buchmalerei die entscheidende Grundlage bildet.

V

Die behandelten spätantiken Kassettenmalereien erheischen noch in bezug auf ihre Thematik eine kurze Betrachtung.

Während in der griechischen Architektur die Kassetten niemals figürliche Elemente umfaßten, sondern der Schmuck im Rahmen aus plastisch oder durch Malerei angegegebenen Kymatien, im Felde des Deckels meist aus der gemalten, eingesetzten oder in Relief ausgearbeiteten Rosette bestand, scheint man in der römischen Architektur diese traditionellen Motive zuerst bereichert, sodann neben ihnen das figürliche Element aufgenommen zu haben, und zwar am frühesten wahrscheinlich symbolischer Figuren[59], sodann schon im 1. Jahrhundert n. Chr. die Büste oder den Kopf, etwa in Grabmonumenten in Palmyra[60]. Bei allen frühen Beispielen handelte es sich nur um einzelne, meist in der Mitte der ganzen Decke über deren Längsachse angebrachte Kassetten als Symbol- oder Bildträger.

Die Gewölbestucks der unterirdischen Basilika von Porta Maggiore zu Rom könnten nun darauf schließen lassen, daß schon in der 2. Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. auch in flachen Kassettendecken gelegentlich einzelne

[59] So z. B. nördlicher Thalamos im Belstempel zu Palmyra. H. SEYRIG, *Syria* 14 (1933) 258f. Abb. 5: hier sind es personifizierte Gestirne, in kassettenartigen polygonalen Feldern, jedoch auf einer gekrümmten flachkuppelartigen Fläche.

[60] Vgl. A. 35. Grabturm des Jamblichus bei Palmyra (Turm Nr. 51) 83 n. Chr. zuletzt GAWLIKOWSKI, Monuments funéraires de Palmyre. Warschau 1970, 84ff.; Grabturm (Nr. 13) des Elahel, vor 121 n. Chr.: GAWLIKOWSKI, a. O. 87ff.

Felder mit mythologischen Figuren und selbst Szenen als Mittelpunkte gesetzt worden sind[61]. Aber Beispiele dafür fehlen, selbst unter den erhaltenen steinernen, besonders den marmornen Kassetten.

Für das 3. Jahrhundert bezeugen zwei Monumente den Stand: die Synagoge von Dura und das Serapeion von Milet. Wenn es sich auch bei der Decke der Synagoge[62] nicht um gerahmte Kassetten handelt, so ist doch die Art des Aneinanderreihens gesondert dekorierter quadratischer Tonplatten einer Kasseteneindeckung recht ähnlich: hier findet sich nun eine reiche Auswahl von verschiedenen Motiven: Tiere, Fische, Blumen und pflanzliche Elemente, Köpfe und schließlich Stifterinschriften in *coronae*. Charakteristisch ist also einerseits die Vielfalt der Motive, bei denen — wenn auch nur zum Teil — ein symbolischer oder allegorischer Charakter wahrscheinlich ist[63], andererseits die Tatsache, daß nicht einzelne Stellen der Decke durch Figuren hervorgehoben sind, sondern nunmehr gleichmäßig die ganze Decke zum Träger dieser verschiedenartigen Motive geworden ist. Diesen Decken von Dura steht sicher entwicklungsgeschichtlich die ägyptische Holzdecke mit Kassettendeckeln sehr nahe, deren Reste im Koptischen Museum und in Berlin aufbewahrt werden, und wahrscheinlich ist sie auch im Datum nicht allzu weit entfernt. Bei der ägyptischen Decke sind die Motive noch reicher, denn es kommt die ganze menschliche Figur dazu in der Gestalt des Kriegers auf der Tafel in Berlin. Die Köpfe einiger ägyptischer Kassetten haben einen Nimbus: Göttinnen? Personifikationen? Musen? Oder was könnten sie sonst sein? Etwa Prinzessinnen? Kaiserinnen? Aber warum so viele, und warum fehlen dann die männlichen Herrscher? Denn die beiden wohl männlichen Köpfe mit einer Art Helm sind sicher nicht Herrscher. Leider fehlt jede Beischrift und jedes weitere Attribut, das die Deutung dieser Köpfe ermöglichte oder zumindest weiterhelfen könnte.

In dem ganzen Zusammenhang entscheidend sind zuerst die Kassetten der Peristasis des Bacchustempels von Baalbek, in denen die Büsten von

[61] Die Stucks von Porta Maggiore werden immer wieder, allerdings nur zum Teil, behandelt und daher meist mißverstanden; die grundlegende Veröffentlichung: G. Bendinelli, *Monumenti Antichi* 31 (1926) 601ff. Jedenfalls bilden hier Wand- und Gewölbedekoration eine Einheit; es ist daher sehr fraglich, ob man diese Dekoration mit jener der Kassettendecken wirklich gleichsetzen kann.

[62] Vgl. A. 17 und 21.

[63] Die symbolische Bedeutung, besonders Himmelssymbolik, bei Goodenough, Jewish Symbols in the Greco-Roman Period 9, 49ff. u. a. 12, 159f.: „essentially a collection of religious symbols" in der Synagoge, gegen Kraeling, a. O. 5ff., der die Herstellung als „commercial job" ansah, d. h. eine fabrikmäßige Herstellung, ohne daß die Motive noch eine besondere Bedeutung gehabt hätten; vgl. dazu auch Brandenburg, *Röm. Quartalschr.* 63 (1968) 84, A. 84: konventionelle Motive. In der Tat, im 3. Jh. werden meist die Motive nicht mehr eine hintergründige Bedeutung gehabt haben, was nicht ausschließt, daß es bei gewissen Beispielen der Fall gewesen ist.

Tychai syrischer Städte dargestellt sind[63a], und weiterhin die Kassettendecke im Pronaos des Serapeion von Milet, das am wahrscheinlichsten nach der Mitte des 3. Jahrhunderts zu datieren ist[64]. Es handelt sich nun um eine wirkliche Kassettendecke aus Marmortafeln, von denen eine zur Rekonstruktion des Ganzen genügende Anzahl erhalten blieb. Hier geben Tracht, Attribute und Beischriften darüber Auskunft, wer dargestellt ist: einerseits Götter, andererseits die Musen. Die Götter, Poseidon, Hermes, Artemis und Apollon, wahrscheinlich noch Aphrodite und Asklepios, nahmen den Mittelteil der Decke über dem Hauptportal ein, in den seitlichen, durch Unterzüge, entsprechend den Interkolumnien der Front abgeteilten Feldern befanden sich die Musen, im Gefolge Apollons (von ihnen inschriftlich Urania, durch Tracht und Attribute Melpomene gesichert) und auf den restlichen drei Kassetten vielleicht die Chariten. Demnach sind auf der Decke des Serapeion von Milet die Darstellungen zyklisch, wenn es sich auch nicht um Szenen, so doch um Figuren eines mythologischen Gestalten-Kreises handelt. Ob es damals bereits auf Kassettendecken, seien sie nun aus Holz, Putz, Stein oder Stuck, seien sie plastisch oder malerisch dekoriert gewesen, szenische Zyklen gegeben hat, muß gänzlich offenbleiben. Denn es ist fraglich, ob man analog etwa aus der Katakombenmalerei der 2. Hälfte des 3. Jahrhunderts schließen darf, wo die Wölbung nachahmende Decken öfters mit aus der Kuppeldekoration stammenden Motiven bemalt sind, in denen Zyklen, wie etwa die Jonasgeschichte u. a. m., erscheinen, allerdings immer als einzelne gerahmte, voneinander getrennte Bilder, nicht als fortlaufende, die ganze Gewölbefläche bedeckende Dekoration[65].

Dem beginnenden 4. Jahrhundert gehören die Fragmente jener großen Putzdecke mit gemalten Kassetten an, die unter dem Trierer Dom zum Vor-

[63a] U. a. die Tyche von Antiochien mit der Inschrift ANTIOXEIA, vgl. dazu Seyrig, *Syria* 31 (1954) 96 A. 1. — Abbildungen in Baalbek, Ergebnisse der Untersuchungen und Ausgrabungen 2 (1923) Taf. 40—48. Für den Hinweis danke ich D. Schlumberger, der eine umfassende Würdigung dieses Zyklus vorbereitet.

[64] H. Knackfuss, Milet 1, 7 (1924) 197ff., Abb. 205—213 (Rekonstruktion). Dazu kommen noch die Büste des Helios im Giebeltympanon und, sicher nicht zum Zyklus gehörig, die kleinen in die Unterzüge eingemeißelten Gestalten des Herakles und der Athena: wohl als Helfer der Werkleute hier angebracht, als Weihung der Bauhandwerker und Architekten, vgl. Knackfuss, a. O. 205, mit Abb. 209—212. — Schon etwa aus der Mitte des 2. Jhs. n. Chr. stammen kreis- und rhombenförmige Kassetten von Ädikulen des Theaters von Side mit Büsten von Göttinnen (Artemis, Demeter), wo in den Zwickeln usw. daneben Attribute bzw. Tiere der Artemis in Relief dargestellt sind, vgl. A. Müfid Mansel, Die Ruinen von Side. 1963, 134ff., Abb. 112. 113. Die Beispiele ließen sich vermehren; es verlohnte eine besondere umfassende Untersuchung.

[65] Vgl. G. Wilpert, Le pitture delle catacombe. 1903, z. B. Taf. 61, 100 (beide Decken in SS. Marcellino e Pietro), 67 (Noah, Jonas, Guter Hirt: heilsgeschichtliche Szenen; ebenda) u. a. m.

schein kam und wahrscheinlich zu einem Saal des Kaiserpalastes gehört hat[66]. Sieben Kassetten von erheblichen Dimensionen konnten weitgehend aus zum Teil winzigen Bruchstücken zusammengesetzt werden: es gibt unter den Erhaltenen zwei Gruppen, die eine zeigt je ein Paar von Eroten mit Gegenständen, wohl von allegorischer Bedeutung, die andere besteht aus Brustbildern von weiblichen nimbierten Gestalten, zum Teil mit Diadem oder Blattkranz im Haar.

Bekanntlich hat man bei ihnen auf die Darstellung von Personifikationen oder auf Porträts weiblicher Mitglieder des konstantinischen Hauses geschlossen[67]. Daß jedoch die Büsten von Trier in Zusammenhang mit jenen in Milet, in Dura, vor allem auch mit den Beispielen im Koptischen Museum in Kairo gesehen werden müssen, wenn auch jeweils große Unterschiede in den Dimensionen herrschen, dürfte klar sein. In Milet sicher Musen, in Dura dekorative oder allegorische Köpfe, im Koptischen Museum Köpfe mit Nimbus und vor allem auch Geschmeide im Haar, andere mit helmartiger Kopfbedeckung: auch diese aller Wahrscheinlichkeit nach weder Kaiserinnen noch Prinzessinnen. Aber überall klingt vieles gerade an die Trierer Damen an, über allem Nimbus und Juwelenschmuck beziehungsweise diademartiger, juwelenbesetzter Haarschmuck. Diademe und Nimben erscheinen sodann vor allem bei Personifikationen u. a. von Tugenden der aristokratischen Psalter und ihrer Nachfolger mittelbyzantinischer Zeit[68], wobei das Zurückgehen auf spätantike Vorbilder höchstwahrscheinlich ist. So darf man bei der Deutung der Trierer Decke, gerade wenn man sie im größeren Zusammenhang der Deckenmalerei sieht, die Deutung auf Allegorien und Personifikationen keineswegs ausschließen, wenn auch die Deutung auf kaiserliche Damen von einer Reihe

[66] Zuletzt bei KEMPF, Frühchristliche Zeugnisse im Einzugsgebiet von Rhein und Mosel, 236ff., m. Abb. 40A—E; die Maße vgl. A. 23.

[67] Die verschiedenen Hypothesen aufgezählt bei KEMPF, a. O. 244f., vgl. auch A. 62.

[68] Z. B. in der Salbung Davids, Vat. Reg. Gr. 1; RICE—HIRMER, Taf. 95, sowie Pariser Psalter gr. 139, u. a. V. LAZAREV, Storia della pittura bizantina. 1967, Abb. 108. — Buße Davids mit Personifikation der Metanoia, LAZAREV, a. O. Abb. 109. — David zwischen Sophia und Prophetia, Pariser Psalter gr. 139, LAZAREV, a. O. Abb. 110, sowie auf einem Oktateuch in Vatopedi (602/515), LAZAREV, a. O. 283, Abb. 414. — Leierspielender David mit der Personifikation der Melodia (ohne Nimbus), Pariser Psalter gr. 139, LAZAREV, a. O. Abb. 107. — Auf der Miniatur des Evangeliums Vat. Urb. gr. 2 von 1122, wo die Personifikationen von Elemosyne und Dikaiosyne nicht nur nimbiert sind, sondern sogar schon Kronen tragen, LAZAREV, a. O. 192, Abb. 251. — Daß es sich in Trier um Personifikationen handle, ist schon längst von anderer Seite vorgeschlagen worden: RAISSA CALZA, *Mem. Pont. Acc. Rom. Archeol.* 8 (1955) 129ff. — A. RUMPF, Stilphasen der spätantiken Kunst. 1957, 24. — M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Riv. Archeol. Class.* 10 (1958) 60ff. — Zuletzt R. BIANCHI BANDINELLI, Roma, la fine dell'arte antica. 1970, 177, Gesamtbedeutung „esaltazione di gioia e di felicità, gaudium Augusti Nostri".

von Gelehrten als endgültig angesehen wird[69], ohne daß sie allerdings die Tradition der Deckenmalerei als solche in die Untersuchung einbezogen hätten. In jedem Fall handelt es sich aber in Trier um sinnhaft zusammengehörige Bilder, das heißt einen Zyklus, dem als solchen der von Milet am ehesten nahekommen dürfte.

Bis zum Beginn des 4. Jahrhunderts nun scheint es kein Beispiel für eine zyklische Szenendekoration an Decken zu geben. Wieder sind wir nicht von vornherein berechtigt, auf eine Analogie etwa zu den Kuppelmosaiken zu schließen, mit in Zyklen in verschiedenen Zonen angeordneten Szenen, wie es in den Mosaiken von Centcelles der Fall ist[70], weil das System der Kuppeldekoration im 4. Jahrhundert schon eine lange, eigene Tradition hatte[71].

Einen wichtigen Hinweis auf die weitere Entwicklung geben die bereits erwähnten Gewölbemalereien des Grabes von Silistra (Durostorum) an der Donau in Bulgarien[72]. Die Decke in der Form eines Tonnengewölbes ist mit einer Kassettenmalerei dekoriert, bei der an den Schnittpunkten des Quadratnetzes Kreise eingesetzt sind, denen entsprechend als die eigentlichen Kassetten die nochmals gerahmten Bildfelder an den Ecken konkav ausgeschnitten sind: ein immer wiederkehrendes Schema der Deckenmalerei. In den Kassetten finden sich nun Tiere, Vögel, Pflanzen, Blumen, aber auch männliche, mit Tunica bekleidete jugendliche Gestalten. Zwei von ihnen vollführen mit der Rechten die Gestik des Zeigens beziehungsweise des Erstaunens, ohne daß ihre Attitüde sich auf etwas, das außerhalb der Kassette dargestellt ist, zu beziehen scheint[73]. Aber zwei weitere junge Männer, sicher Jäger, denn sie stoßen nach rechts mit einem Speer, dessen Spitze über den Kassettenrahmen hinausreicht, richten sich deutlich auf die nächste Kassette rechts, wo einmal ein Eber in Abwehrstellung verharrt, das andere Mal ein Leopard oder ein Panther auf den Jäger zuspringt: jeweils also eine Jagdszene, deren Schema von den Jagdmosaiken her nur zu gut schon längst bekannt ist[74]. Zweifellos

[69] TH. K. KEMPF, Spätantike und Byzanz. 1952, 110ff. sowie die Bemerkungen in Frühchristliche Zeugnisse, a. O. 244f.; in bezug auf die Identifizierung der einzelnen Gestalten in bezug auf Alter, Tracht und vor allem die Insignien, die im besonderen als zwingend angesehen werden. Weiterhin: A. ALFÖLDI, *Historia* 4 (1955) 131ff. So besonders MARIA RADNOTI ALFÖLDI, *Jahrb. f. Numism. u. Geldgesch.* 10 (1960) 79ff. — Dies., Die konstantinische Goldprägung. 1963, 127. — W. N. SCHUMACHER, *Röm. Quartalschr.* 58 (1963) 196ff. — W. B. KAISER, in: Festgabe W. Jungandreas. 1964, 26. 33ff.

[70] Zuletzt am besten im Vorbericht von TH. HAUSCHILD und H. SCHLUNK, *Madrider Mitt.* 2 (1961) 119ff., bes. Abb. 3 (Projektion der Kuppelmosaiken). Taf. 18ff.

[71] Vgl. dazu Ravenna 1, 139.

[72] D. P. DIMITROV, *Cah. Arch.* 12 (1962) 35ff. bes. 40ff., Abb. 11—16.

[73] DIMITROV, a. O. Abb. 14. 15: sie sind wahrscheinlich auch als Jäger zu denken.

[74] DIMITROV, a. O. Abb. 12. 13. 15; Eberjäger auch farbig bei BIANCHI BANDINELLI, a. O. Abb. 307. — Es erübrigt sich eigentlich, auf Beispiele solcher Jäger hinzuweisen,

sind diese Szenen in Durostorum dem Repertorium der Jagdmosaiken entnommene Versatzstücke, wie es schlagend erweist das bereits erwähnte spätere Orpheusmosaik aus Jerusalem, wo gegenständig zwei die Lanze jeweils gegen ein Raubtier führende Jäger dargestellt sind: jede Figur füllt eine von einem Schlingband gerahmtes Feld, gleich einer Kassette[75].

Sicherlich geht die Deckenmalerei von Durostorum zeitlich der spätantiken Holzkassette mit der Boten-Gestalt voraus. Bei beiden ist die Tatsache vergleichbar, daß die Gestalten jeweils eine Kassette einnehmen und ihre Handlung sich nach rechts zum Raum der folgenden Kassette richtet. Der Unterschied besteht in der Handlung selbst: in Durostorum der zustoßende Jäger, auf der einzelnen Kassette die männliche Figur, welche ihre Botschaft nach rechts verkündet, das heißt an die dort dargestellten menschlichen Gestalten: in Durostorum eine Genre-Szene, auf der Holzkassette aller Wahrscheinlichkeit nach die Gestalt aus einem historischen Ereignis.

So scheint die spätantike Kassette mit der Gestalt des Boten das älteste Zeugnis einer Kassettendecke mit der Dekoration durch im weitesten Sinne historische Szenen zu sein, auch wenn wir sie erst in das 6. Jahrhundert datieren. Ob diese Szene, die sicher zumindest aus zwei Tafeln bestand, in der Decke allein stand oder deren mehrere sich auf derselben Decke befanden, läßt sich naturgemäß nicht entscheiden. Wahrscheinlicher ist die zweite der Möglichkeiten: es dürften mehrere Szenen auf mehrere Kassetten dieser einen Decke verteilt gewesen sein, und dann doch wohl als Zyklus, sei er nun historisch, typologisch, allegorisch-symbolisch oder profan gewesen. Am wahrscheinlichsten erscheint es uns, daß die erhaltene Tafel zu einer alttestamentlichen Szene gehörte: dann würde sich wiederum ein historisch-alttestamentlicher Zyklus, wie die Zyklen von S. Maria Maggiore zu Rom, oder ein heilsgeschichtlicher beziehungsweise ein typologischer Zyklus als Möglichkeiten bieten.

Für welche Möglichkeit wir uns auch entscheiden, eine Tatsache ergibt sich aus dieser Studie, die allgemeinere Bedeutung für die spätantike Architekturdekoration gehabt haben muß: neben der Dekoration der Wände mit einzelnen Bildern oder Bildzyklen, die in Mosaik oder Malerei ausgeführt, gelegentlich auch durch Stuckrelief ergänzt waren, hat es eine Dekoration durch Einzelbilder beziehungsweise durch Bildzyklen nicht nur auf Gewölben, das heißt auf Kuppeln und Apsiden, sondern auch auf bemalten Flachdecken

da sie so zahlreich sind; doch sei genannt: I. Lavin, *DOP* 17 (1963) 179ff., Abb. 7 (Antiocheia ad Orontem). 21 (Zliten). 75 (Oudna: Eber-Jäger). 88 (Orléansville: Eber-Jäger). 121 (Rom). 130 (Villelaure: Eber-Jäger) u. a. m.: also über die ganze römische Welt über Jahrhunderte verbreitet.

[75] Vgl. Grabar, *Cah. Arch.* 12 (1962) 121, Abb. 3.

gegeben, seien sie nun aus verputztem leichten Material oder aus Holz gewesen, ein genus der spätantiken Malerei, das unwiederbringlich verloren ist.

Das Bildprogramm eines Kirchenraumes, vorzüglich auf den Wänden und in der Apsis angebracht, hat sich vielleicht mitunter auf der Decke fortgesetzt, der Bildschmuck konnte dort eine Ergänzung beziehungsweise Erweiterung erfahren.

1 Berlin, Staatl. Museen West, Leihgabe. Kassettenmalerei

2 Berlin, aus dem Kunsthandel. Kassettenmalerei

SIRARPIE DER NERSESSIAN / PARIS

RECHERCHES SUR LES MINIATURES DU PARISINUS GRAECUS 74

Avec cinq planches

L'évangile de la Bibliothèque Nationale, Paris. gr. 74, un des manuscrits du XIe siècle les plus abondamment illustrés, est bien connu depuis que ses miniatures ont été intégralement publiées par H. Omont[1]. G. Millet qui le considérait comme un des principaux monuments permettant de remonter aux origines des cycles et des thèmes iconographiques, et qui en a longuement parlé, l'appréciait peu cependant en tant qu'oeuvre artistique. Voici en quels termes il résumait ses observations. «Dans le Paris. 74, au milieu des répétitions maladroites, des formules banales, des types iconographiques récents, dans une oeuvre factice, rapide et superficielle, on discerne les membres épars d'une rédaction hellénistique.»[2] Il est vrai que la scène banale du Christ, trônant ou debout entre deux groupes symétriques, répétée une cinquantaine de fois, ce qui correspond à environ un huitième du nombre total des miniatures[3], la répétition des mêmes épisodes, parfois sans changement notable, confèrent une certaine monotonie à cette illustration qui, par ailleurs, nous charme par la finesse du dessin, par l'harmonie des couleurs, tantôt délicates, tantôt vives, et toujours rehaussées de traits d'or. Toutefois, lorsqu'on considère ce manuscrit en lui-même, et non plus en fonction d'un prototype hypothétique qui représenterait la rédaction d'Antioche, on y découvre des indices d'une oeuvre réfléchie et même parfois originale. Pareille étude dépasserait les cadres d'un article, nous nous limiterons à l'examen de certaines compositions où les idées qu'on a cherché à mettre en valeur ressortent avec plus de clarté.

La plupart de ces compositions sont des interprétations littérales des paroles du Christ. Ce mode d'illustration, pratiqué dans les psautiers à miniatures marginales et largment suivi dans l'évangile de la Laurentienne, Plut.

---

[1] H. Omont, Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle. Paris 1908.

[2] G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles. Paris 1916, 563.

[3] Voir le relevé de ces miniatures par S. Dufrenne, Deux chefs-d'oeuvre de la miniature du XIe siècle. *Cah. Arch.* 17 (1967) 183, n. 20.

VI. 23[4], est d'un usage moins fréquent dans le Parisinus. Mais ces représentations sont intéressantes du fait qu'elles se réfèrent à certains thèmes précis, plus particulièrement aux événements qui précéderont l'avénement du Fils de l'homme et que Jésus prédit en conférant leur mission aux apôtres, et à maintes autres reprises en s'adressant soit à ses disciples, soit aux Juifs. Dans l'évangile de Marc deux scènes superposées illustrent les versets 8 et 9 du chapitre 13: une nation s'élevant contre une nation, les apôtres livrés aux tribunaux et battus de verges, comparaissant devant des gouverneurs et des rois, à cause du Christ et pour servir de témoignage (fig. 1). C'est à cette dernière pensée que se rapporte la figure à l'extrême droite du régistre supérieur où un apôtre, assis sous un arc trilobé qui le sépare de l'ensemble de la composition, lève les mains en signe de témoignage. Les nations s'élevant les unes contre les autres sont également mentionnées par Luc (21, 11) où l'illustrateur répète la même scène, suivie de celle des habitants de Jérusalem fuyant la ville investie par les armées (fig. 2—3). Une représentation plus simple accompagne la prédiction de la destruction de Chorazin, Bethsaïda et Capharnaum (Luc 10, 13—15): Jésus montre ces villes aux apôtres qui l'accompagnent[5]. Le rappel des événements de l'Ancien Testament, préfigurant ce qui arrivera *aux jours du Fils de l'homme* (Luc 17, 26), a également retenu l'attention de l'illustrateur qui représente, en une frise, les anges venus chez Lot, la destruction de Sodome, la femme de Lot transformée en une statue de sel, et la fuite de Lot et de ses filles[6]. De même les meurtres d'Abel et de Zacharie, fils de Barachie, qui illustrent Matthieu 23, 35—36[7], peuvent être considérés comme des préfigurations puisque leur sang innocent répandu sur la terre retombera sur ceux qui persécuteront les envoyés du Christ.

Vu le désir manifesté par l'illustrateur d'attirer l'attention sur les passages relatifs aux signes précurseurs de l'avènement du Fils de l'homme, on comprend qu'il ait inclus dans son manuscrit les deux grandes minatures du Jugement dernier, c'est à dire les représentations de l'avènement du Fils de l'homme[8]. Inversément, ces compositions monumentales, qui occupent presque la page entière et diffèrent de l'ensemble des petites miniatures introduites dans le texte, servent à mettre en relief les interprétations littérales signalées plus haut. La même idée directrice explique, à notre avis, la présence de la

[4] T. Velmans, Le tetraévangile de la Laurentienne. Florence, Laur. VI. 23 (*Bibl. Cah. Arch.* VI). Paris 1971. Ces interprétations littérales sont particulièrement nombreuses dans l'évangile de Matthieu qui a été illustré d'une manière plus détaillée que les trois autres évangiles.

[5] H. Omont, op. cit., pl. 114.

[6] Ibid., pl. 127b.

[7] Ibid., pl. 38a.

[8] Ibid., pl. 41, 81.

scène de la Descente aux Limbes qui, dans les évangiles de Matthieu, Marc et Jean (la feuille correspondante de Luc est perdue) précède ou accompagne la visite des saintes femmes au tombeau (fig. 4)[9]. Il se peut que cette composition ait été empruntée aux Lectionnaires, comme le pense K. Weitzmann[10], mais ce qui nous intéresse ici est de savoir pourquoi le peintre a tenu à donner une double image de la résurrection, l'une illustrant directement le texte de l'évangile, l'autre inspirée de l'évangile apocryphe de Nicodème, double représentation dont on connait fort peu d'autres exemples[11]. En même temps que la resurrection, la Descente aux Limbes est une image des justes, morts avant la venue du Christ, que celui-ci sauve de l'enfer, donc par là même ce thème de la récompense des élus rejoint celui du Jugement dernier où Adam siège déjà au paradis et où le peintre a également introduit les saints moines de son monastère.

Récompenses et châtiments sont également évoqués dans deux miniatures qui, une fois encore, interprètent littéralement le texte. Trois hommes debout à côté du Christ trônant entre deux archanges, et un évêque et deux hommes qui adorent une statue juchée sur une colonne, illustrent les paroles de Jésus: *quiconque me confessera devant les hommes le Fils de l'homme les confessera aussi devant les anges de Dieu, mais celui qui me reniera devant les hommes sera renié devant les anges de Dieu*[12]. Le peintre attire aussi l'attention sur d'autres paroles de Jésus: *Je voyais Satan tomber du ciel comme un éclair.* Un archange est debout au-dessus du ciel étoilé, et un ange, émérgeant à mi-corps du ciel, précipite des démons dans le gouffre[13].

Quelques miniatures se rapportant au Messie font pendant à celles qui ont trait à l'avènement du Fils de l'homme. La première illustre le début du cantique de Zacharie, bénissant le Seigneur qui *a suscité un puissant Sauveur dans la maison de David* (Luc 1, 69). Zacharie en habits de grand prêtre, encensoir en main, désigne aux Juifs l'image du Christ adolescent dans un medaillon[14]. La seconde accompagne les paroles de Jésus: *Et comme Moïse éleva le serpent dans le désert, il faut que de même le Fils de l'homme soit élevé, afin que quiconque croit en lui ait la vie éternelle* (Jean 3, 14). Au-dessus d'une rangée d'arbres, évoquant un paysage paradisiaque, le peintre a figuré, à

[9] Ibid., pl. 53b, 54a, 181.

[10] K. Weitzmann, Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century, in: The Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies ... London 1967, 216.

[11] R. H. Willoughby, The Four Gospels of Karahissar II. The Cycle of Illustrations. Chicago 1936, pl. XXXVII.

[12] Omont, op. cit., pl. 119a. Luc 12, 8—9.

[13] Ibid., pl. 115a. Luc 10, 18.

[14] Ibid., pl. 95a.

gauche, Moïse élevant le serpent d'airain au sommet d'une colonne, à droite, une grande croix dorée, au centre, Jésus et un homme nimbé dont le type rapelle celui de l'evangéliste Jean mais qui pourrait également figurer Aaron[15]. Mais nous voudrions surtout attirer l'attention sur la composition originale des têtes de chapitre où plusieurs figures, inscrites dans des medaillons, entourent le portrait de l'évangéliste. Au-dessus de Matthieu on voit l'Ancien des Jours, identifié par l'inscription, et à ses côtés deux séraphins (Fig. 5). Les mots ἅγιος, ἅγιος, inscrits auprès de ces derniers indiquent que la composition s'inspire de la vision d'Esaïe (6, 1—3). Le Christ adolescent accompagne le portrait de Marc (fig. 6), et le Christ d'âge mur celui de Luc[16]. Ayant représenté séparément chacun des trois aspects de la divinité, le peintre les a réunis dans la tête de chapitre de Jean: au centre l'Ancien des Jours, à gauche le Christ d'âge mur accompagné des sigles IC XC, à droite le Christ adolescent identifié ici comme étant l'Emmanuel (fig. 7)[17].

Le premier exemple conservé d'une représentation simultanée de deux aspects de la divinité se trouve dans la copie du IXe siècle des Sacra Parallela de Jean Damascène, Paris. gr. 923: on y voit dans une auréole l'Ancien des Jours assis et le Christ debout à sa droite; plus bas, un homme en orant lève les yeux vers la vision. La miniature illustre directement le court passage des Actes des apôtres, écrit dans la première colonne de la page: «Etienne rempli du Saint Esprit, et fixant les regards vers le ciel, vit la gloire de Dieu et Jésus debout à la droite de Dieu. Et il dit: Voici je vois les cieux ouverts, et le Fils de l'homme debout à la droite de Dieu» (7, 55—56). Mais l'image sert également de commentaire au passage qui suit, emprunté au sermon De fide de saint Basile, où celui-ci parle du Fils, image parfaite du Dieu invisible[18]. Au siècle suivant, dans l'évangile de Paris, gr. 64, les figures identiques de l'Ancien des Jours et du Christ, différenciés seulement par la couleur des cheveux et de la barbe, assis chacun sur l'arc du ciel à l'intérieur d'une auréole, ont été peintes de part et d'autre des versets 4—5 du premier chapitre de Jean[19]. Plus tard à Nerezi et dans d'autres églises les images de la divinité sous ses différents aspects occupent les coupoles d'angle[20], mais le Parisinus 74 est le

[15] Ibid., pl. 148b.

[16] Ibid., pl. 142.

[17] Pour la signification et l'origine des différentes figures de la divinité voir surtout A. Grabar, La représentation de l'Intelligible dans l'art byzantin du Moyen Age, in: L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age. Paris 1968, I 51—62.

[18] Ibid., 54, pl. 10a et A. Grabar, L'Iconoclasme byzantin. Dossier archéologique. Paris 1957, 248, fig. 162.

[19] H. Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits de la Bibliothèque Nationale. Paris 1929, pl. LXXXVI.

[20] R. Hamann-MacLean et H. Hallensleben, Die Miniaturmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Giessen 1963, schémas 6—7

plus ancien exemple connu où elles se trouvent ainsi réunies en une seule composition. Il n'est pas non plus sans intérêt d'observer l'ordre dans lequel ces images se succèdent dans les têtes de chapitre: d'abord l'Ancien des Jours puis le même «fait enfant et incarné», selon les paroles d'une hymne chantée à la Chandeleur[21], et enfin le Pantocrator.

D'autres figures sont également inscrites dans les médaillons de ces têtes de chapitre; elles représentent des personnes mentionnées au début de chaque évangile mais, comme on le verra plus loin, elles ne sont pas sans rapport avec les images divines. Abraham et Isaac (fig. 5) sont les deux premiers ancêtres nommés dans la généalogie de Jésus (Matt. 1, 2); Jean Baptiste et Esaïe ont pris place dans la tête de chapitre de Marc (fig. 6) en accord avec les premiers versets: «Commencement de l'Evangile de Jésus-Christ, Fils de Dieu, selon ce qui est écrit dans Esaïe le prophète: Voici j'enverrai devant toi mon messager». Le portrait de Zacharie, en costume de grand prêtre, tenant l'encensoir et la boite à encens, correspond au verset 5 du premier chapitre de Luc: «Du temps d'Hérode, roi de Judée, il y avait un sacrificateur nommé Zacharie». Le début de l'évangile de Jean étant consacré à la Parole faite chair, aucune autre figure n'a été ajoutée à celles de la divinité.

Plusieurs de ces personnages bibliques réapparaissent dans d'autres manuscrits byzantins mais en dehors des têtes de chapitre. Dans le Paris. gr. 64 ils font partie de l'illustration détaillée des feuillets liminaires où figures isolées et scènes évangéliques sont logées dans les cantons du texte cruciforme[22]. Les miniatures de deux autres manuscrits, le Psautier et Nouveau Testament de l'an 1084, à Dumbarton Oaks, no. 3, et un évangile du XIIe siècle à Baltimore, Walters Art Gallery, no. 522, sont plus proches par la pensée de celles du Parisinus 74, car les petites figures marginales représentent uniquement les personnages mentionnés au début de chaque évangile. Auprès des premiers versets de Matthieu on voit au lieu d'Abraham et d'Isaac, une généalogie abrégée: Jésus, David et Salomon, dans le manuscrit de Dumbarton Oaks, Abraham, David et Jésus dans celui de Baltimore[23]. Jean Baptiste seul accom-

et fig. 30. — S. Dufrenne, Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra (*Bibl. Cah. Arch.* IV). Paris 1970, 39.

[21] G. Millet, La Dalmatique du Vatican. Paris 1945, 43.

[22] H. Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits, pl. LXXXV—LXXXVI. Dans l'évangile de Matthieu: Abraham, Isaac, Jacob, Jude, David, Salomon, la Vierge et Joseph; dans celui de Marc: Esaïe et un autre prophète, le baptême du peuple, Jésus et Jean Baptiste, la prédication de Jean Baptiste; dans l'évangile de Luc: Théophile, Zacharie, Elizabeth, l'annonce à Zacharie, Zacharie et Israélites; dans l'évangile de Jean: Ancien des Jours, Christ, prédication de Jean Baptiste, Jésus et Israélites, Jésus et apôtres.

[23] S. Der Nersessian, A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks. *DOP* 19 (1965) 179 et fig. 28.

pagne chaque fois l'évangile de Marc[24]. Théophile, auquel s'adresse Luc, fait face au portrait de l'évangéliste peint dans l'initiale dans le manuscrit de Dumbarton Oaks, et Zacharie et Elizabeth sont représentés plus bas, tandis que le peintre du manuscrit de Baltimore a figuré la scène de l'annonce à Zacharie[25]. De même que dans le Paris. 74 aucune figure marginale n'apparait au début de Jean où, exceptionnellement, le peintre du manuscrit de Baltimore a représenté le Christ en buste dans la tête de chapitre au lieu d'une scène évangélique, comme pour les autres évangiles[26]. La page correspondante du manuscrit de Dumbarton Oaks est perdue.

Nous avons tenu à rappeler ces autres exemples, bien qu'ils soient plus tardifs que le Parisinus et en diffèrent par le choix et l'emplacement des images, afin de mieux faire ressortir l'originalité de ce dernier. En introduisant les figures bibliques dans les têtes de chapitre, où elles se trouvent rapprochées des images de la divinité, le peintre leur a donné un sens plus précis. Les portraits des premiers patriarches accompagnent la représentation de l'Ancien des Jours, qui est l'Eternel, le Dieu d'Abraham et d'Isaac. Esaïe se tient auprès du Christ Emmanuel, de celui dont il avait prédit la naissance (7, 14), et qu'il désigne d'un large geste. Comme on l'a vu précédemment Zacharie, qui est figuré dans la tête de chapitre de Luc, où siège le Pantocrator, parle du puissant Sauveur suscité dans la maison de David.

Les historiens de l'art sont d'accord pour reconnaître que le Paris. 74 a dû être illustré au monastère de Studios placé sous le vocable du Prodrome. Outre la parenté stylistique avec le Psautier de Londres, Add. 19.352, on a évoqué la communauté de certains thèmes, notamment celui des apôtres évangélisant les nations[27]. Dans la composition symbolique de la généalogie de Jésus d'après Luc, où le peintre a mis en évidence «la qualité de rois ou de prêtres chez les ancêtres du Christ et, par eux, chez le Christ», on peut reconnaître les idées sur la distinction du pouvoir sacerdotal et du pouvoir royal chères à Théodore Studite, idées qui sont exprimées sous différentes formes dans le Psautier de Londres[28]. Il faut aussi faire état de la place prépondérante accordée aux représentations de Jean Baptiste, patron du Studios. Outre les scènes habituelles de sa vie et de sa mort, les moindres allusions au Prodrome ont été retenues. Ainsi, à la suite de Matthieu 4, 12 *Jésus ayant appris que Jean avait été livré se retira dans la Galilée*, au lieu du départ de Jésus, qui est le sujet principal, on voit l'arrestation de Jean[29]. Au passage correspondant de Marc (1, 14), bien que Jésus prêchant ait été représenté, le peintre a ajouté l'image de Jean assis dans la prison[30]. Cette même image est répétée plus loin où l'emprisonnement de Jean est de nouveau rappelé en passant[31]. Le peintre insiste aussi sur la qualité de Jean en tant que messager envoyé par Dieu pour préparer ses voies, et à deux reprises il le représente guidé par un ange[32]. Dans le cycle narratif qui illustre le premier chapitre de l'évangile de Jean, il faut surtout retenir les deux premières miniatures qui, une fois encore, interprètent littéralement le texte. Après le verset 8 *Il n'était pas la lumière, mais il parut pour rendre témoignage à la lumière*, on voit Jean Baptiste désignant Jésus à un groupe de Juifs[33]. A la page suivante, au-dessous du verset 17, *car la loi a été donnée par Moïse, la grâce et la vérité sont venues par Jésus Christ*, le peintre a représenté le Prodrome, debout de face au centre de la composition, une main tendue vers Jésus qui avance accompagné de deux apôtres et, de l'autre, montrant aux Juifs Moïse debout à l'extrême droite[34]. Un peu plus loin, en illustrant la vocation des premiers apôtres, le peintre a tenu à rappeler que *André, frère de Simon Pierre, était l'un des deux qui avaient entendu les paroles de Jean, et qui avaient suivi Jésus* (v. 40); il a d'abord figuré Jean montrant Jésus à André et Pierre, et dans une seconde scène les deux frères s'approchant de Jésus[35]. Enfin Jean parlant à un groupe de Juifs est peint à côté de son témoignage, *Je ne suis pas le Christ, mais j'ai été envoyé devant lui*, et la même composition accompagne la première question posée par les Juifs lui demandant s'il était le prophète[36].

Si, comme nous le pensons, ces miniatures portent la marque de la provenance studite du Parisinus, il faudrait admettre qu'elles ont été introduites par le peintre même qui l'illustra vers le milieu du XIe siècle. On devrait aussi leur joindre, à notre avis, toutes celles qui ont été considérées plus haut.

[24] Ibid. 179 et fig. 29.

[25] Ibid. 179 et fig. 30.

[26] H. Buchthal, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. London 1957, pl. 141a. Au XIIIe siècle, dans l'évangile de Leningrad, no. 105, et plusieurs manuscrits qui lui sont apparentés, le Christ Pantocrator ou Emmanuel, en buste, est figuré dans la tête de chapitre; parfois d'autres figures en buste sont inscrites dans des médaillons, par exemple les prophètes dans le Vatican. Barb. gr. 449: H. R. Willoughby, The Four Gospels of Karahissar, 109—110, 207, 258—59 et 373; pl. X, XI, XLV, LXVII, CXV.

[27] S. Dufrenne, op. cit. *Cah. Arch.* 17 (1967) 184—187.

[28] A. Grabar, L'art religieux et l'empire byzantin à l'époque des Macédoniens, in: L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age. Paris 1968, 163—64, pl. 13c. — S. Der Nersessian, L'Illustration des psautiers grecs du Moyen Age II. Londres, Add. 19.352 (*Bibl. Cah. Arch.* V). Paris 1970, 71—72, 86—87.

[29] H. Omont, Evangiles avec peintures, pl. 10a.

[30] Ibid., pl. 59b.

[31] Ibid., pl. 99b; Luc 3, 20.

[32] Ibid., pl. 95b et 98b.

[33] Ibid., pl. 143a.

[34] Ibid., pl. 143b.

[35] Ibid., pl. 146a.

[36] Ibid., pl. 150a: Jean 3, 28 et pl. 144a: Jean 1, 20—22.

Ainsi qu'on l'a vu, les interprétations litterales se groupent autour de thèmes précis en particulier celui de l'avènement du Fils de l'homme[37]. On se rend encore mieux compte du choix délibéré qui a été fait, et du désir de l'artiste d'attirer l'attention sur ces représentations, lorsqu'on compare ce manuscrit avec celui de la Laurentienne, Plut. VI. 23. Non seulement aucune des compositions qui ont été étudiées ne figure dans ce dernier, mais on ne peut guère discerner une idée directrice dans le choix des interprétations littérales, beaucoup plus nombreuses, qui s'y trouvent. De plus ces images, incorporées dans les frises, à côté de scènes narratives, ne sont pas mises en évidence comme elles le sont dans le Parisinus[38]. L'accent mis sur l'avènement du Fils de l'homme et de ses signes précurseurs est bien dans la pensée du XI[e] siècle. C'est à partir de ce siècle, en effet, que les représentations du Jugement dernier se multiplient sur les icônes, les ivoires et dans la peinture monumentale. Des éléments empruntés à ce thème sont introduits dans d'autres compositions, par exemple dans un des manuscrits de l'Echelle spirituelle de Jean Climaque, ou dans le Psautier de la Vaticane, gr. 752[39].

Une étude plus attentive de l'ensemble de l'illustration du Parisinus, et des comparaisons avec d'autres oeuvres que nous ne pouvons entreprendre dans cet article, fourniraient d'autres preuves à l'appui de notre thèse concernant les représentations ajoutées au XI[e] siècle. Il faudrait surtout pousser plus loin qu'on ne l'a fait jusqu'à présent la comparaison avec les deux manuscrits géorgiens du XII[e] siècle, proches parents du Parisinus, les évangiles de Gélat et de Djroutchi. Il nous suffira de signaler que toutes les interprétations littérales que nous avons étudiées et le type particulier des têtes de chapitres se retrouvent dans l'évangile de Djroutchi, quoique parfois avec des différences iconographiques, comme c'est d'ailleurs le cas pour les scènes narratives. Par contre ces miniatures sont absentes de l'évangile de Gélat qu'on considère comme une variante indépendante du Parisinus[40]. Notre but était de montrer

[37] On ne trouve dans le manuscrit que deux exemples d'interprétation littérale en dehors de ceux que nous avons mentionnés. A la suite de Matthieu 6, 26—29, où Jésus dit à ses disciples de regarder les oiseaux qui ne sèment ni ne moissonnent et les lis des champs plus beaux que Salomon dans toute sa gloire, on voit des oiseaux qui voltigent au-dessus de Jésus et de son auditoire et, en face de Jésus, Salomon accompagné de soldats (OMONT, op. cit., pl. 13b). Au passage correspondant de Luc 12, 23—26, des oiseaux volent autour des arbres (Ibid., pl. 120a).

[38] Voir par exemple, T. VELMANS, op. cit., fig. 36—39, 41, 43.

[39] J. R. MARTIN, The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus. Princeton 1954, pl. XIX, fig. 73 Vatican. gr. 394. — E. DE WALD, The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint III. Part II. Vaticanus graecus 752. Princeton 1941—42, pl. XIX, fol. 42v, psaume 11.

[40] G. MILLET, L'iconographie de l'évangile, 588—89. — N. POKROVSKIJ, Opisanie miniatjur gelatskago evangelija. *Zapiski Otdjelenija russkoj i slavianskoj archeologii Imperatorskago archeologičeskago Obščestva* 4. J'ai consulté le microfilm de ce manuscrit qui se trouve à Dumbarton Oaks et pour le manuscrit de Djroutchi les photographies à la Collection de l'Ecole pratique des Hautes Etudes à Paris.

par quelques exemples que le Parisinus n'est point une oeuvre superficielle. A maintes reprises le peintre a fait preuve d'originalité; à côté des scènes narratives traditionnelles il en a figuré d'autres, les unes mettant en relief des idées précises, les autres rattachant son oeuvre au monastère de Studios.

1 Paris. gr. 74, fol. 92v

2 Paris. gr. 74, fol. 154v

3 Paris. gr. 74, fol. 155r

4 Paris. gr. 74, fol. 100v

5 Paris. gr. 74, fol. 1r

6 Paris. gr. 74, fol. 64r

7 Paris. gr. 74, fol. 167r

GEORGE GALAVARIS / MONTREAL

„CHRIST THE KING" A MINIATURE IN A BYZANTINE GOSPELS AND ITS SIGNIFICANCE

With two plates

In his work Professor Otto Demus has penetrated deeply into questions of religious dogma and has enriched our understanding of Byzantine iconography in many ways. It is then apt that my small offering to this volume should deal with an unpublished miniature which adds to our knowledge of representations of Christ in Byzantine art[1].

The miniature under discussion is found in a gospel book, now in Oxford, the cod. Christ Church gr. 12[2]. Sent to England from Constantinople in the year 1731 this codex is made of vellum and consists of 240 folios (30.7 to 31.4 × 21.2 cm.) on which the text is written in two columns. It contains: the Four Gospels, the Acts, the Epistles, and the Apocalypse. In addition there is the usual supplementary apparatus found in many New Testament manuscripts such as: contents (numbers and title of chapters); Ammonian sections and Eusebian canons; Eusebius' letter to Carpianus; short introductions to each one of the three first gospels, known as hypotheses, which provide the reader with some information about the author and the contents of his work; an epigram preceding the gospel of Matthew (fol. 28^{r}), and a text (fol. 60^{r}) on the Four Gospels attributed, in the codex, to Saint Basil "taken from (his) Church-History," which speaks of the character of the gospels[3]. The epigram, as we shall see later, constitutes a definition of the gospels, serves as an introduction to all four of them, and takes the place of the usual prologue often found at the beginning of Byzantine gospel books.

The manuscript also contains three full page miniatures depicting the three evangelists standing with an additional figure: Matthew with Christ, Mark with John the Baptist, and Luke with Theophilus. A detailed discussion of the texts, the illustrations, and the exact relation to one another has been

[1] For discussion and bibliography see K. WESSEL, Christusbild. *RbK* 1 (1966) 966—1047.

[2] W. H. P. HATCH, Facsimiles and Descriptions of Minuscule MSS of the New Testament. Cambridge, Mass. 1951, 160, pl. XLIV, with earlier bibliography.

[3] For a more complete account of contents see HATCH, loc. cit.

undertaken in a comprehensive study of a large number of related codices[4]. This paper concerns itself with the miniature introducing the gospel of Matthew (Fig. 1).

Before we proceed with its iconographic analysis some stylistic observations are necessary to suggest a date for this manuscript. New Testament scholars have assigned the codex to the eleventh or the twelfth century[5]. However, the palaeographic criteria used for the dating can be applied throughout the twelfth century down to the beginning of the thirteenth. Moreover the style of the illustrations, in our opinion, does not support this dating. The broad forehead of Matthew, for instance, the treatment of the hair and beard and the proportions of the figure would point to the end of the twelfth or the beginning of the thirteenth century. In fact the proportions of the figure and the quality of the pigment which flakes off recall another codex, also in Oxford, containing the liturgical homilies of Gregory Nazianzenus, the codex Bodl. Lib. Roe 6 for which I have proposed a thirteenth century date and have attempted to assign to the so-called family of the cod. 2400[6]. The Christ Church Gospels seem to be close to the Gregory codex in date, and its style should be studied in relation to the same family of manuscripts.

Whatever the exact date and provenience of the manuscript, there is no doubt that its illuminator is an imaginative creator as the iconography of this miniature reveals.

The evangelist with his name inscribed — the Holy Apostle Matthew — is represented standing on the left side of the composition. He wears a nimbus, a pinkish-purple himation over a blue chiton and carries a closed Gospels with brown and red binding in his right hand. On the right side there is a tall column of blue-gray, veined marble on top of which one sees a bust of Christ with a cross-nimbus and the inscription Jesus Christ, Emmanuel, in a niche. The face of Christ is flaked. The blessing gesture of His right hand (only the outline survives) and the slightly off-centered position relate Christ to the evangelist. On the upper left part of the niche, on the edge of a roof as it were, the illuminator has depicted a face with puffed out cheeks blowing water or wind, as if through a spout, and with eyes swelling out towards the evangelist's face. The colour of the flowing matter is flaked and the traces of red that can still be seen is the underpainting. If it is not, then it can be suggested that a stream of red fire is being emitted. This head, in general, brings to mind representations of figures forcing air through an instrument;

[4] "He Who Sitteth upon the Cherubim: The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels." It is now being prepared for publication.

[5] See above n. 2.

[6] G. Galavaris, The Liturgical Illustrations of Gregory Nazianzenus. Princeton, N. J. 1969, 233—35, figs. 435—450, cf. especially fig. 438.

more particularly it recalls water-spouts in the form of lion heads or masks that are often found in ancient fountains[7]. One can still see the lion's hair and ears, but the face is human. Obviously the artist has created a motif of inspiration, a fountain gushing the water of Life or the fire of inspiration that comes from Christ[8].

The idea of representing Christ as the source of inspiration derives in fact from the epigram which occupies the opposite page. Its translation in prose is as follows: "the four disciples of the Word herewith put forth the stream of ever flowing words. Now, then, he who is thirsty does not shrink from drinking, but cleanses the soul and waters the spirit"[9].

The text implies that the ever flowing cleansing wateıs come from the Word. It is He who is the real source of inspiration for the texts of the gospels. However the artist has chosen to create a miniature which introduces the gospel of Matthew with him alone appearing to receive the stream of inspiration. Several reasons could be proposed to explain this choice but the most important may well be a formal one. In the two other miniatures, the evangelists are also standing each with an additional figure[10]. It is possible that the artist wished to apply the same type of composition to all three miniatures. Whatever his reasons, and inspite of the relation of the miniature to the epigram in general terms, not all iconographic elements of the scene can be explained in detail through this text. Some should be sought elsewhere and if discovered, the significance of this miniature and the originality of the artist will become evident. The fountain-spout with the water gushing forth is a direct illustration of part of the epigram. But the depiction of Christ in a bust form on top of a column does not derive from the epigram. The first impression is that for some reason the artist has modelled Christ after images of stylites as we know them from representations in Byzantine art. A closer observation reveals that this is not the case. A comparison with known images

[7] Water-outlets in the form of lion heads are found also in simas of ancient buildings and fountain-houses. In general see A. W. Lawrence, Greek Architecture. London [2]1967, 235—36; for a specific example of a lion mask from a fountain see M. C. Ross, Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection I. Washington, D. C. 1962, no. 53.

[8] Representations of Christ as source of inspiration are not unusual in book illumination; however, they are of different iconography than the Oxford miniature; for examples see Wessel, op. cit. 1039—40.

[9] For the epigrams see in general A. Komines, Συναγωγὴ ἐπιγραμμάτων εἰς τοὺς τέσσαρας εὐαγγελιστάς. *EEBS* 21 (1951) 254—79.

[10] For the problem of the representation of evangelists with additional figures see J. Weitzmann-Fiedler, Ein Evangelientyp mit Aposteln als Begleitfiguren, in: Festschrift zum 70. Geburtstag von A. Goldschmidt. Berlin 1935, 30ff.; also H. Hunger, Evangelisten. *RbK* 2 (1971) 467—69.

of stylites shows fundamental differences. The most important variation is that the niche, which seemingly protects the bust of Christ, never appears in images of stylites. Furthermore, the column lacks the balustrade that tops all pillars of those stylites shown without a hut[11]. One should seek the iconographic model elsewhere. In fact Demus and Xyngopoulos have shown that the idea of depicting busts of stylites on top of columns has come from representations of emperors on high columns[12]. It is to such creations that one must directly relate our miniature.

There are textual testimonies of such imperial busts on top of columns. Malalas, for example, says that the emperor Hadrian erected his own bust on a column on the roof of the great temple that he had built at Kyzikos[13]. The same chronographer speaking of the great earthquake that destroyed Antioch in the time of Gaius Caligula, says that the philosopher Debborius erected a porphyry column in one of the public squares on top of which he placed his own bust[14]. We do not, however, have evidence that the effigies of the Byzantine emperors were statues in the Middle Byzantine period and later. Our evidence comes from coins, mosaics, manuscripts, ivories, and enamels[15]. Also, literary sources indicate that the portraits of the reigning monarchs sent to the provinces or placed in the tribunals and other official buildings were portable panels[16]. Whether there were actual statues of emperors in this period or not is of little significance for our problem, since we can show the existence of a pictorial tradition for such a representation. Two examples apart in time and of different iconography can at least be mentioned. In the twelfth century Vatican psalter, the cod. gr. 1927, one can see the effigy of Nebuchadnezzar represented as a statue erected on a column, a composition reflecting obviously an existing tradition[17]. Nearer to our miniature is an illustration in a codex of the works of Zonaras dating from the fourteenth or fifteenth century, now in the Estense Library at Modena

[11] In images of stylites one often see huts with doors and shutters on top of the pillars; see H. Leclercq, Stylites. *DACL* 15 (1951) 1697—1718. — A. Xyngopoulos, Οἱ στυλῖται εἰς τὴν Βυζαντινὴν τέχνην. *EEBS* 19 (1949) 116—129. — J. Lassus, Images de stylites. *Bull. d'ét. orient. de l'inst. franç. de Damas* 2 (1932) 68ff. — R. Mouterde, Nouvelles images de stylites, in: Miscellanea Guillaume de Jerphanion. *OCP* 13/1 (1947) 245ff., here more complete bibliography.

[12] O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration. London 1947, 27. — Xyngopoulos, op. cit. 127. — For imperial statues see also Nicetas Choniates, De Andronico Comneno II 6, p. 432 (Bonn).

[13] Chronographia, 279 (Bonn).

[14] Ibid. 265.

[15] Cf. S. Lampros, Λεύκωμα Βυζαντινῶν αὐτοκρατόρων. Athens 1930.

[16] Cf. A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin. Paris 1936, 16—23.

[17] E. De Wald, The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint III, Psalms and Odes, Part I, Vaticanus graecus 1927. Princeton, N. J. 1941, pl. LXX.

(Fig. 2)[18]. Here one can see a bust of the emperor Basil the Bulgar-slayer on top of a column. Certainly the illuminator of the Oxford codex must have had such a model in mind. But the bust in the Modena miniature is not set in a niche. The idea of placing the bust of Christ in a niche may have come from the effigies of emperors placed in niches of triumphal arches or vestibules of palaces, like those, for example, that adorned the Chalke in the palace of Constantinople[19].

The apparent relationship between our miniature and its imperial model conveys its implications. It adds to our knowledge of imperial iconography and of the relation of Christ to the Emperor[20].

The question of what prompted the artist who undertook the illustration of this codex to relate Christ to the emperor, for surely this relationship is not accidental, is of special interest. Certainly in the text of the epigram there are no parallels between Christ and emperor or imperial implications. There are, however, several Byzantine gospel books in which the text is introduced by a variety of other texts usually taken from the writings of the Fathers. These texts of varying length and content contain common references to the four cherubim who form the throne of God, to the presence of God "who sitteth upon the cherubim," and often to the Song of Victory in the Eucharistic Liturgy[21].

With the tradition of these texts and their liturgical illustrations — of which a great many are extant — the illuminator of the Christ Church codex was probably familiar. Even if one disputes the artist's familiarity with this tradition, it must be accepted that he knew the liturgy. Most probably, it is in the imperial implications of the liturgy that the illuminator found his source of inspiration[22].

Apart from the general vocabulary there are particular instances in the liturgy in which Christ is referred to as *basileus*. For example, in the antiphons sung on week days, in the liturgy of the catechumens, the reader at one point says: "the Lord is King, and hath put on glorious apparel." Another instance is found in the prayer recited at the Great Entrance by the priest. In this so-called prayer of the cherubic hymn and in the hymn itself Christ is referred to as "the King of All . . . escorted by the angelic Hosts . . . the King of Glory . . . Lord of All, King of Israel . . . He who sitteth upon the

[18] Lampros, op. cit. 21, pl. 55.

[19] C. Mango, The Brazen House. Copenhagen 1959, 103, 104.

[20] Cf. Grabar, op. cit. 98ff.

[21] The texts can be found in H. von Soden, Die Schriften des Neuen Testaments. Berlin and Göttingen 1902—13, I/1, 303ff.

[22] Cf. S. Antoniades, La place de la liturgie dans la tradition des lettres grecques. Leiden 1939.

throne of the cherubim . . ."[23]. In fact it is this last phrase which relates this part of the liturgy with the introductory texts found in gospel manuscripts.

However, the liturgical imagery implies the portrayal of Christ as Pantocrator escorted by the angelic hosts, the Pantocrator that one sees in monumental art. The illuminator of the Oxford codex has not followed these implications. Instead he has depicted another aspect of Christ. He is the Emmanuel, the eternally young Christ, Christ the Logos, at once the pre-existent God, and the Incarnate Christ whose coming was announced by the prophets, a type that had also a place in the programmes of church-decoration[24]. By this choice the illustrator returns to the gospel of Matthew which according to the introductory texts, the hypotheses, "relates the Incarnation of Christ," and to the verse of the epigram referring to Christ as the Word.

The subtleties of Byzantine iconography, and a free pictorial interpretation of a given text have found in this artist an original and imaginative expression. His creation is another example of how the artists contemplate the meaning of a particular text and of the liturgy. It is in this sense that the miniature parallels the great creations of Byzantine art on the walls of the Byzantine churches to the understanding of which Otto Demus has contributed so much.

---

[23] F. E. Brightman, Liturgies Eastern and Western I. Oxford 1896, 318, 360.

[24] O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily. London 1949, 229.

1 Oxford, Bodleian Libr., Christ Church 12, fol. 28v

2 Modena, Bibl. Estense, Cod. A. S. 5. 5, fol. 221v

ANDRÉ GRABAR / PARIS

UN CYCLE DES «CAPITALES» CHRÉTIENNES DANS L'ART MOLDAVE DU XVIe SIÈCLE

Avec deux planches

Après la chute de Constantinople, l'art religieux créé précédemment à Byzance continua encore pendant des siècles, dans les pays orthodoxes. Mais il y a eu aussi, assez vite, des changements et des innovations, qui affectèrent aussi bien l'architecture que l'iconographie religieuses, dans tous ces pays. Ces changements et innovations créatrices sont interessants et significatifs, mais bien trop nombreux et trop variés, pour qu'on les envisage ici dans leur ensemble[1]. Nous en choisirons un exemple et nous lui consacrerons le présent article dédié amicalement à Otto Demus. Cet exemple concerne l'iconographie, et se situe au siècle qui suivit la chute de l'Empire chrétien d'Orient. Il appartient à l'art d'un pays, la Moldavie, qui, à cette époque, fit preuve de diverses initiatives interessantes dans ce domaine.

Il s'agit d'un petit cycle d'images — sur trois panneaux — au monastère de Dobrovats, près de Jassy[2]. Elles datent de 1529, année de la fondation de

---

[1] J'ai essayé d'évoquer les problèmes qui se posent à l'historien de l'art «post-byzantin» dans l'ouvrage: A. GRABAR, L'art du moyen âge en Europe Orientale. Paris 1968 (le même existe aussi en version allemande et serbe). Mais je n'y ai pas étudié, en un chapitre particulier, comme elle le mérite, la question des conséquences que la chute de l'Empire a eu sur le sort des arts de tradition byzantine.

[2] Les sujets des trois peintures qui nous occuperont n'ont pas été identifiés par M. I. D. STEFANESCU, dans son long article consacré aux peintures de Dobrovats (Les peintures du monastère de Dobrovats, dans Mélanges Charles Diehl II. Paris 1930, 182 à 196). Mais ils ont été reconnus par M. ULEA SORIN, dans son aperçu des peintures médiévales de Moldavie integré dans le tome I de l'Histoire générale de l'art roumain (Bucarest 1968). Cet auteur y dit, avec raison, que ces peintures reflètent l'esprit monastique qui devait regner à Dobrovats. Rien de plus vrai, sûrement, mais puisque ces mêmes sujets n'apparaissent pas sur les peintures des autres églises moldaves (qui presque toutes sont monastiques), ni des eglises monastiques d'autres pays de tradition byzantine, le petit cycle des trois images de Dobrovats n'est pas suffisamment expliqué par une référence à l'esprit monastique. Dans le présent article, nous essayons d'aller un peu plus loin, dans cette explication. Mais nous sommes forcés, faute d'information, de laisser entièrement de côté l'explication du fait de la présence du cycle en question précisèment à Dobrovats.

l'église monastique de Dobrovats, et y figurent parmi les peintures du régistre inférieur des images, dans l'exonarthex. Les trois panneaux, séparés par des images individuelles de divers saints, y apparaissent sur les murs latéraux, Nord et Sud. On regrette l'état de conservattion peu satisfaisant de ces peintures, qui sont d'un style assez particulier, surtout en ce qui concerne le dessin et la facture des têtes (fig. 1). L'originalité de ce style et de cette technique, que je crois monastiques, séparent les peintures de Dobrovats des autres peintures murales des églises moldaves de leur temps. Mais c'est le sujet du petit cycle d'images que nous envisageons qui mérite surtout de retenir l'attention: sauf erreur, ce cycle — qui comprend trois panneaux — est un *unicum,* mais qui rentre sans difficulté dans la catégorie des innovations qu'on observe à l'époque qui avait suivi de près la chute de l'Empire byzantin(v. infra).

Les trois panneaux représentent, chacun, un monastère célèbre, parmi les plus célèbres des grands monastères grecs: Sainte-Catherine du Mont-Sinaï, la Lavra de Saint-Savva près de Jérusalem et la Lavra de Saint-Athanase au Mont-Athos. Les trois peintures sont conçues de la même façon: on y voit chaque fois un couvent entouré d'une haute enceinte, à l'intérieur de laquelle se profilent cinq édifices analogues coiffés de toits pointus et séparés par des cyprès[3]. Devant chacun de ces couvents, deux moines nimbés se tiennent symétriquement et portent ensemble le modèle d'une église (dont l'architecture s'inspire probablement des églises roumaines, avec abside latérale et coupole coiffée d'un toit pointu sur tambour très élancé). A une exception près, ils tiennent dans l'autre main un phylactère avec ou sans inscription. A côté de cette scène, qui occupe la moitié droite (deux fois) ou la moitié gauche de la peinture, on trouve une seconde scène qui, elle, change d'un panneau à l'autre, mais comprend aussi des constantes: c'est la présence de moines nimbés. Celui de la première scène a un phylactère déployé à la main (avec ou sans inscription) et se tourne vers un groupe important de moines et de laics. Dans le second cas, ce moine est en train de faire un miracle; dans le troisième cas, celui du Sinaï, un moine (Jean Climaque) voit se dresser une echelle qui monte au ciel et sur laquelle se trouvent engagés trois moines, le premier d'entr'eux étant attiré vers lui par Jésus. Sous l'échelle, des rochers, et, semble-t-il, une gueule de monstre (Enfer). Des inscriptions, en belles lettres cyrilliques, expliquent les choses, quoique, très mutilées, elles présentent des lacunes importantes. Voici ce que j'ai pu y lire:

[3] Cette présence de cyprès (s'il s'agit effectivement de cyprès) signifie-t-elle que le schema iconographique appliqué aux trois panneaux de Dobrovats avait été créé en pays grecs ? Je n'insiste pas sur ce détail, parce que le thème du cypré a pu être emprunté par un peintre de tradition byzantine, dans n'importe quel pays, y compris la Moldavie.

Mont-Sinaï (fig. 2). Les noms des deux moines porteurs du modèle de l'église: Iω PAHΘСКИ (Jean de Raïfa) Iω ЛѢСТВИЧNНК (Jean Klimaque)[4]. Le texte audessus de l'«Echelle du salut»: ЛѢСТВИЦА БЖ[С] ВNГ(О)... ...ѢЖИВОТNѢИ ... АМЄNА. (échelle divine ...).

Lavra de Saint-Savva près de Jerusalem (fig. 3). Les noms des deux moines nimbés porteurs du modèle de l'église: САВА (Savva) ГЕРМА[N] (Germain). Le texte audessus du miracle de saint Savva, qui a consisté à procurer de l'huile à son couvent: ЧУДО СЪТВОРИ СТЫ САВА И БЛГ[С]ЛВИ МАСЛО ВЪ СВОИ[Х] СКЪДЕЛНИКА[Х] И УМНОЖИ Є. (saint Savva a fait le miracle et a béni l'huile dans leurs récipients en terre et il l'augmenta). Le moine thaumaturge tient un rouleau déployé sur lequel on lit: ГН ІС ХС БЛ[С]ВИ МАСЛО СІЄ ВЪ СИ[Х] СК[Ж]ДЄ[Л]ИІ[Х] СѪДЪ[Х] И УМN(ОЖІ Є). (Seigneur Jesus Christ, benis cette huile dans ces récipients en terre et augmente la). Aux pieds de Savva,deux grandes jarres.

Lavra de Saint-Athanase au Mont-Athos (fig. 4). On ne lit plus les noms des deux porteurs du modèle de l'église. Mais on dechiffre facilement le nom du saint thraumaturge, saint Athanase: AΘANAC(IЄ) AΘO(N)СКИ (Athanase Athonite). Le texte relatif au miracle est effacé vers la fin: ЧУДО СТГО AΘANAC(IA) БЛ(С)ВИ ЖИТNІЦА ЖІТА И УМNОЖІ Ѫ...(miracle de saint Athanase (qui) bénit le silos (plein) de blé et augmente celui-ci ...). Entre le thaumaturge et la foule des assistants, un édifice avec toit à dos d'âne qui représente le silos.

Je ne connais ni d'autres exemples de ces images, ni d'images de ce genre qui remonterait à l'époque byzantine. Mais les peintures de Dobrovats annoncent ces gravures qui, très répandues à partir du XVIII[e] siècle, représentaient divers couvents orthodoxes, grecs et slaves, et sur lesquelles on trouve, rapprochées, les représentations de l'église ou des églises du monastère, des scènes de la vie des moines et les représentations des saints religieux qui y avaient fleuri. Le peintre El Greco a eu connaissance d'un tableau de ce genre qui figurait le Mont-Sinaï, avec ses sanctuaires et une évocation des

[4] C'est ce nom de Jean Climaque qui permet d'identifier, avec certitude, l'echelle représentée à gauche du couvent, et le couvent lui-même, qui ne peut être que le monastère Sainte-Catherine du Mont-Sinaï. C'est là, en effet, que Jean Climaque écrivit, au VI[e] siècle, sa fameuse «Echelle spirituelle».

rois mages, au bas de la sainte montagne[5]. Des figurations de ce type destinées aux pèlerins existaient donc dès le XVIe siècle. Les trois panneaux de Dobrovats de leur côté, nous en apportent des exemples, en versions simplifiées[6].

Cette version, stéréotype, puisque, pour l'essentiel, elle a été appliquée aux trois grands couvents, comprend deux éléments: l'image du couvent et de ses saints, et celle d'un miracle ou d'une oeuvre pieuse (traité de Jean Klimaque[7]) qui se situait dans le couvent évoqué. Iconographiquement, la seconde de ces scènes n'a rien de spécifique: ce sont des adaptations aux cas donnés de scènes de miracles (ou d'oeuvres de pieté). Mais les vues des couvents, avec les saints qui s'y sont manifestés, se servent partiellement du schéma iconographique byzantin appliqué habituellement aux fondateurs d'églises, et dont on se servait lorsqu'il y en avait deux[8]. Le peintre de Dobrovats a pris le parti de choisir (arbitrairement), dans chacun des couvents, deux de ces saints les plus célèbres, et il les assimila à des «fondateurs» en leur faisant porter, ensemble, un modèle de l'église conventuelle.

Les gravures «de publicité» que les couvents orthodoxes faisaient confectionner, depuis le XVIIIe siècle (au plus tard), étaient imprimées quelquefois dans des ateliers fort éloignés de ces monastères, et il a pu en être ainsi dès l'époque de Dobrovats. Aussi, c'est peut être en Moldavie même que le genre d'images que nous voyons à Dobrovats a été créé. Ce qui nous le fait soupçonner c'est l'iconographie stéréotype des trois images, les cyprès qu'on y voit et surtout le rapprochement simultané des trois panneaux. C'est sûrement en dehors des trois monastères représentés qu'on a du créer ce cycle,

[5] Je n'ai pas pu mettre la main sur des «vies» de saint Savva et de saint Athanase, qui contiendraient la description des miracles qu'évoquent les peintures de Dobrovats.

[6] V. Beneševič, Monumenta sinaitica. St. Petersburg 1912. — D. Talbot Rice (avec R. Byron), dans *Burlington Magazine* 55 (1929), 70 (1937), 89 (1947); dans le dernier de ces article, p. 93—94, fig. 1 à 4. — M. Chatzidakis, dans *Kret. Chron.* 4 (1950) 404 et suiv., pl. 24 et 25 (en grec). — L. Hadermann-Misgaich, *Revue de l'Univ. de Bruxelles*, 5 (1964) 1—27 (tirage à part).

[7] «L'echelle spirituelle» de Jean Climaque, qui décrit les degrés de perfection spirituelle que peut atteindre un moine pieux, a été figurée principalement dans les manuscrits du Traité de Jean Climaque. Mais on la voit aussi sur les murs de certaines églises ou refectoires de couvents. L'exemple le plus impressionnant et le plus beau est sur la façade Nord de l'église de Sucevitsa, en Moldavie (vers 1600).

[8] Un exemple du XIVe siècle, à Psača, Yougoslavie: deux frères, dignitaires serbes, portant ensemble une église dont ils sont les fondateurs: Millet-Velmans, La peinture du moyen-âge en Jougoslavie, IV pl. 60. Exemple monastique: une icône russe figurant les saints fondateurs du monastère Solovki. Cette icône du XVIe siècle, et par conséquent contemporaine de Dobrovats, applique un schéma iconographique très voisin de celui de nos trois fresques, car on y voit, en dehors des deux saints fondateurs et derrière eux, une vue de leur couvent. N. P. Kondakov, Russkaya ikona. Prague 1928, pl. LV.

qui glorifiait simultanement les trois grands couvents, sans montrer le moindre interêt pour la réalité physique de ces installations monastiques (édifices, paysages), mais uniquement pour ces grands foyers de vie chrétienne personnifiée par les saints qui y avaient vecu (les uns, comme Jean Klimaque, ayant contribué au salut spirituel des moines, les autres, comme Savva et Athanase, ayant assuré les moyens d'existence physique des frères).

Cette entreprise suppose évidemment qu'on s'était fait une certaine idée du rôle de l'ensemble des couvents en tant que hauts lieux du christianisme orthodoxe, les trois monastères représentés évoquant la totalité de ceux-ci. Il nous semble que cela n'a pu se produire qu'après la chute de l'Empire, car jusque là, la capitale du monde orthodoxe ne pouvait être autre que Constantinople (ou à la rigueur, les sièges réunis des patriarcats grecs). Aussi longtemps qu'il en a été ainsi, les trois grands couvents grecs ne formaient aucun «ensemble» quel qu'il soit. En revanche, lorsque l'Empire chrétien avait cessé d'exister, le monde des Orthodoxes ne disposa plus, dans ce qui fut l'Empire chrétien, que du «territoire» occupé par les couvents, avec à leur tête les grands monastères relevés par les peintures de Dobrovats. C'était à la fois une notion nouvelle et traditionnelle, — nouvelle parce qu'elle reflétait la réalité créée par la conquête turque; traditionnelle, dans la mesure où elle s'en tenait, après tout, à l'habitude antique de symboliser un univers par des lieux privilégiés (cf. à la fin de l'Antiquité, lorsque l'Empire romain universel fut symbolisé par quatre cités[9]). Cette notion était traditionnelle à un autre point de vue: les trois couvents en question étaient tous grecs et situés à l'intérieur de ce que fut l'Empire byzantin. Aux yeux des auteurs des peintures de Dobrovats, qui sont du XVIe siècle, et se trouvaient en dehors de ce que fut l'Empire, les hauts lieux de l'Orthodoxie se situaient donc toujours, comme avant 1453, à l'intérieur des frontières de l'ex-Empire, et coïncidaient tous avec les sanctuaires grecs anciens. Les pays orthodoxe nouveaux, en plein essor, n'y figurent point (on en aura conscience en Russie, un peu plus tard).

En commençant cet article nous avons dit que nous n'allions y envisager qu'un seul exemple des innovations de l'art religieux des pays orthodoxes, intervenues à la suite de la chute de l'Empire byzantin. Car cet art s'était fortement ressenti de la disparition de l'Empire chrétien, et il y aurait bien des choses à faire observer à cet egard, d'autant plus qu'aucune étude n'a jamais été consacrée à ce problème. Il mériterait bien une monographie.

Il nous suffira de dire, pour l'instant, qu'elle aura à enregistrer, parmi les innovations survenues, dans l'art des divers pays orthodoxes, principale-

[9] V. par exemple les images des quatre villes de l'Empire, Rome, Constantinople, Alexandrie et Trèves, dans le Calendrier romain de 354, éd. H. Stern. Paris 1953, pl. II, III.

ment endehors de la Turcocratie[10], tous les cas du procédé observé à Dobrovats qui consistait à charger une formule de l'iconographie religieuse byzantine d'allusions à des évévenements contemporains. Ce procédé, qui invitait le spectateur à «lire entre les lignes», ne semble avoir été pratiqué sous l'Empire qu'à titre exceptionnel[11]. Tandis qu'aux XVe et XVIe siècles, on en a fait un usage plus fréquent et notamment en Moldavie, comme en Russie. L'exemple des cycles des trois monastères rentre dans une série que nous espérons pouvoir étudier un jour dans son ensemble, et à côté d'autres conséquences que la chute de l'Empire a eu sur le sort des arts issus de la tradition byzantine[12].

[10] Je pense aux arts orthodoxes des pays situés au Nord du Danube (provinces roumaines, Ukraine, Lithuanie, Russie) et sur la périphérie des pays grecs (Vénétie et îles). C'est là surtout, et non pas en pays soumis aux Turcs, que l'activité artistique se prolongea après la chute de l'Empire, et qu'on vit apparaître des innovations par rapport à la tradition byzantine.

[11] J'en avais relevé quelques exemples suggestifs parmi les illustrations des évangiles et surtout des psautiers constantinopolitains du XIe siècle (dans l'*Ann. de l'Éc. des Hautes Ét.*, 5e Section, 1939/1940, réimprimé dans A. Grabar, L'art de la fin de l'Antiquité et du haut moyen âge. Paris 1968).

[12] Dans deux articles, déjà anciens, j'avais fait observer des possibilités d'interprétations de ce genre de certaines peintures moldaves des XVe et XVIe siècles: Les croisades de l'Europe orientale dans l'art, dans: Mélanges Ch. Diehl II, réimprimé en 1968 dans le tome I, 169—175 du recueil de mes articles cité n. 11. — Un graffite slave sur la façade d'une église de Boucovine. *Rev. Ét. Slaves* 23 (1957), réimprimé dans le même recueil p. 73—80. Voir aussi l'étude de M. Garidis sur les Jugements Derniers des XVe—XVIIe siècles, qui a eu le mérite de réunir une documentation considérable, en partie nouvelle, mais que je ne peux pas suivre dans son interprétation du plus important des motifs qu'il y étudie, à savoir la représentation des différents peuples, *Byz* 39 (1969) 86—103.

1 Dobrovats. Saint Barlaam

2 Dobrovats. Sinai, Monastère de Sainte-Catherine

3 Dobrovats. Lavra de Saint-Savva près de Jérusalem

4 Dobrovats. Mont Athos, Lavra de Saint-Athanase

HERBERT HUNGER / WIEN

MARKOS BATHAS, EIN GRIECHISCHER MALER DES CINQUECENTO IN VENEDIG

Mit vier Tafeln

Schon bei der Beschreibung der Codices historici und der Codices philosophici et philologici des griechischen Fonds der Österreichischen Nationalbibliothek waren mir einige Handschriften aufgefallen, die offenbar von derselben Hand stammende, flüchtig hingeworfene, jedoch charakteristische Randfiguren in Federzeichnung enthielten. In zwei Codices fanden sich außerdem Selbstporträts des Zeichners mit der Legende (ὁ) Μάρκος ὁ Βαθέος[1]. Damit schien nicht nur der Name des Künstlers gegeben, sondern zugleich erwiesen, daß es sich um einen Vorbesitzer und Leser, nicht aber um den Schreiber der betreffenden Handschriften handelte, da die Schriftzüge der angeführten Legende von denen der jeweiligen Texte merklich abwichen. Der Charakter dieser Marginalfiguren, der griechische Name des Künstlers sowie die Datierung und Lokalisierung einer der Handschriften[2] ließ mich den Mann in das Venedig der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts setzen[3].

Inzwischen konnten die charakteristischen Federzeichnungen des Bathas auch im Cod. Monacensis gr. 163[4] festgestellt werden. Diese Entdeckung verdanke ich meinem Schüler und Mitarbeiter am Wiener Handschriftenkatalog Dr. Otto Kresten, der den genannten Codex im Zusammenhang seiner Darmarios-Forschungen in die Hand bekam. Eine Rückfrage bei meinem lieben Kollegen und Freund M. Manussakas, dem Direktor des Istituto Ellenico in Venedig, der sich seit Jahren in höchst verdienstvoller Weise mit der Aufarbeitung der Archivbestände von S. Giorgio dei Greci befaßt, führte zu dem gewünschten Erfolg[5]. Aus verschiedenen Registereintragungen entnehmen wir einige wesentliche Daten für den Namen und das Leben unseres griechischen

---

[1] Phil. gr. 182, 11^{v}. 146^{r}. 216^{r}; Theol. gr. 7, 87^{r}.

[2] Hist. gr. 117, im Jahr 1569 in Venedig geschrieben.

[3] H. Hunger, Katalog der griechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek, Teil I. Wien 1961, 121.

[4] Vgl. I. Hardt, Catalogus codicum manuscriptorum graecorum Bibliothecae Regiae Bavaricae II. München 1806, 193f.

[5] Für die freundliche Übermittlung der auf Markos Bathas bezüglichen Notizen sage ich hiemit meinen aufrichtigen Dank.

Künstlers. In zwei Notizen vom 1. März bzw. 21. September 1550 lautet die Namensform: Marcho Triliza ditto Batta bzw. Marcho Strilliza ditto Pahtta. Hieraus ergibt sich, daß Markos wahrscheinlich zu jener Malerfamilie gehörte, der M. Chatzidakis unlängst einen Artikel in der Νέα Ἑστία widmete[6]. Chatzidakis berichtet dort von dem Vater Theophanes Strelitzas mit dem Beinamen Μπαθᾶς, der 1527 in den Meteora bezeugt ist und in den 30er und 40er Jahren auf dem Athos wirkte, wo er u. a. Fresken für das Katholikon der Großen Lavra und für Stavronikita schuf. Er starb in Heraklion/Kreta am 24. Februar 1559. Seine beiden Söhne Symeon und Neophytos (Nephon), die ebenfalls den Beinamen Μπαθᾶς trugen, waren — teils als Gehilfen des Vaters — ihrerseits künstlerisch tätig. Chatzidakis nimmt als Geburtsjahr des Theophanes etwa 1490/1495 an. Da Markos Bathas am 28. Juni 1578 im Alter von 80 Jahren in Venedig starb[7], fällt sein Geburtsjahr auf 1498. Er könnte also mit einiger Wahrscheinlichkeit als Bruder oder Cousin des Theophanes Strelitzas Bathas angesehen werden. Allein, wir haben darüber ebensowenig Gewißheit wie über sein Verwandtschaftsverhältnis zu Thomas Bathas, einem in Korfu geborenen Sohn des Nikolaos Bathas, der als „professore di pittura greca" in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Venedig lebte, seit 1581 Mitglied der griechischen Bruderschaft und in den 90er Jahren wiederholt deren Vikar war[8]. Chatzidakis meint, daß Markos Bathas, der aus Kreta stammte, offenbar nicht zu der Familie des Thomas Bathas gehörte[9]. Ein Maler Petros Strelitzas (Στριλήτζας μαιστρο Πέτρος) erscheint übrigens 1560 in einem Protokoll des Notars Michael Maras[10].

Zunächst noch ein Wort zur Namensform: Βαθᾶς ist vom Stamm βαθ- (zu βαθύς gehörig) mit dem bei Personennamen überaus häufigen Suffix -ᾶς gebildet. Man denke etwa an Ἀστρᾶς, Βρανᾶς, Γαριδᾶς, Κεφαλᾶς, Λαχανᾶς, Μαχαιρᾶς, Τριχᾶς, Φωκᾶς, Χειλᾶς und viele andere[11]. Wenn sich der Künstler in den eigenhändigen Legenden als Μάρκος ὁ Βαθέος bezeichnet, so scheint mir eine klassizistische Variante vorzuliegen, die einem humanistisch orientierten Menschen des Cinquecento wohl ansteht. Die Form entspräche der bei Byzantinern nicht seltenen Nennung des Vaters (oder Onkels) im Genitiv

[6] M. Chatzidakis, Ὁ ζωγράφος Θεοφάνης Στρελίτζας τουπίκλην Μπαθᾶς (βιογραφικὸς ἔλεγχος). *Nea Hestia* 74 (1963) 215—226. Jetzt ausführlicher: ders., Recherches sur le peintre Théophane le Crétois. *DOP* 23—24 (1969—1970) 309—352; 132 Abb.

[7] Kirche S. Andrea, Sterbe-Eintragung a. 1578, Nr. 15.

[8] M. Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut. Venedig 1962, 91f.

[9] A. O. 92, A. 5.

[10] *Kret. Chron.* 15/16 (1961/62) 257, Nr. 36.

[11] Vgl. H. Moritz, Die Zunamen bei den byzantinischen Historikern und Chronisten. *Gymnasialprogramm Landshut* 1896/97, 46.

— man vergleiche etwa ὁ τοῦ Καταφλῶρον für Eustathios von Thessalonike[12] oder ὁ τοῦ Ἀγχιάλου für den Patriarchen Michael III. — und ersetzt zugleich das eher umgangssprachliche Βαθᾶ durch die „korrektere" alte Form Βαθέος (Genitiv von Βαθύς). Derartige von Adjektiven gebildete Zunamen waren im byzantinischen Bereich nicht selten: Βαρύς[13], Βραχύς, Γλυκύς, Δριμύς, Παχύς, Ξηρός, Σκληρός, Ψελλός[14]. In einem Fall muß die eigenhändige Legende übrigens Μάρκος Βαθάς gelesen werden[15].

An bemerkenswerten Daten aus dem Leben unseres Markos Bathas ist zu erwähnen: Er trat am 16. Juni 1538, also vierzigjährig, als Maler in die griechische Gemeinde zu Venedig ein[16]. 1542 wird er als maestro bezeichnet. Verschiedene Notizen machen uns mit den jeweiligen Mietbeträgen für 1—2 Jahre bekannt, die der Künstler an die Gemeinde zu entrichten hatte. Die Miete schwankte zwischen 8 Dukaten (1546—1548) und 6 Dukaten (1548—1550) jährlich. 1560 zahlte er angeblich 7 Dukaten Jahresmiete[17]. Diese Nachricht steht allerdings in Widerspruch zu einer Urkunde vom 8. August 1560, in der ein Μαννέας Χαλκιόπουλος testamentarisch verfügt, daß seine Schwester Helene jederzeit in den Häusern (εἰς τὰ σπίτια) seines Onkels Markos Bathas in Venedig wohnen könne, ohne Miete zu zahlen (χωρὶς κανένα ἐνοίκιο)[18]. K. Mertzios, der irrtümlich meint, Markos Bathas sei erst 1560 nach Venedig gekommen, nimmt an, der junge Theotokopulos (Greco) sei in Venedig von Markos Bathas und Georgios Skordyles bei Tizian eingeführt worden[19]. Aus der Sterbe-Notiz vom Jahr 1578 erfahren wir nicht nur das Alter des Markos Bathas, sondern auch, daß er seit Jahren an der Gicht (gotte) erkrankt war. Ferner wird hinzugefügt „licentiado".

An Werken des Markos Bathas sind mir — abgesehen von den in Handschriften überlieferten Zeichnungen — bekannt:

1. Ein Porträt des Zacharias Skordyles aus Kreta, eines ἐπίτροπος des Patriarchen Joasaph von Konstantinopel, das als Holzschnitt in der Ausgabe von Niketas Philosophos (= Paphlagon), Kommentar zu den Tetrasticha des Gregor von Nazianz, Venedig, bei Franciscus Zanetus, 1563, enthalten ist[20]. Links neben dem Holzschnitt ist zu lesen: Χεὶρ Μάρκου Βαθᾶ.

[12] *BZ* 56 (1963) 235f.

[13] H. Moritz, a. O. 11; V. Laurent, Corpus des Sceaux V, Nr. 692.

[14] H. Moritz, a. O. 44.

[15] Phil. gr. 182, 216ʳ. Βαθάς ist dem von mir seinerzeit gelesenen Βαθός offenbar vorzuziehen; vgl. Abb. 4.

[16] Reg. 130, 123ᵛ: Ser Marcho Batha depenctor intra in la squola.

[17] *Kret. Chron.* 15/16 (1961/62) 262.

[18] A. O. 278f.

[19] A. O. 305.

[20] Abbildung bei E. Legrand, Bibliographie Hellénique XV/XVI, Bd. I, 140, 315.

2. Eine Ikone, die Professor d'Elia/Bari in seinem Katalog von Puglieser Ikonen des 12. bis 18. Jahrhunderts publizieren wird (Brief vom 10. November 1970).

3. Eine Ikone des Johannes-Panteleimonos-Klosters auf der Insel des Sees von Joannina mit der Signatur Μάρκος Μπαθᾶς, die sich allerdings heute nicht mehr dort befindet[21].

Die Marginalfiguren in Handschriften sind zumeist in brauner, manchmal in blaßroter Federzeichnung ausgeführt. In einigen Fällen hat Bathas seine Zeichnungen laviert oder koloriert. Außer den Selbstdarstellungen sind dies vor allem die Szenen des Malers, der ein Selbstporträt anfertigt (Phil. gr. 182, 165ᵛ), die Erschaffung Adams (Theol. gr. 7, 22ʳ), die Jakobsleiter (Theol. gr. 7, 81ᵛ), Jakob und Esau (Theol. gr. 7, 22ᵛ) und die Söhne des Lamech (Theol. gr. 7, 37ʳ).

Aus den Zeichnungen des Markos Bathas geht hervor, daß er Besitzer der Handschriften war, jedenfalls deren Text kannte. So sind die Marginalfiguren des Phil. gr. 182 mit dem Plotintext in Zusammenhang zu bringen. Der Maler, der sein Bild aus dem Spiegel auf eine Staffelei überträgt, ist durch eine Stelle der 6. Enneade inspiriert, die das Verhältnis von Bild und Archetypus (Urbild, Vorbild) behandelt: „Zuerst, was Archetypus und Bild betrifft, — wenn man vom Bild eines Malers spricht, wird man nicht sagen, der Archetypus habe das Bild gemacht, sondern der Maler habe ein Bild (angefertigt), das (vorher) nicht da war, nicht einmal, wenn jemand ein Selbstporträt malt." (Enn. VI 4, 10). — Die Gruppe der drei Moiren (Phil. gr. 182, 59ᵛ; Abb. 17) nimmt Bezug auf die von Platon (Politeia 616 c 4) erwähnte Spindel (ἄτρακτος) der Ananke bzw. der Moiren, auf der sie den Schicksalsfaden spinnen, worauf Plotin in der 2. Enneade (3, 9) zu sprechen kommt. — Ein Gerippe auf dem Steinboden (Phil. gr. 182, 21ᵛ) bezieht sich auf die Erörterung der Irrelevanz der äußeren Todesumstände des Menschen (Enn. I 4, 7). — Ein Mann, der sich mit einer Binde vor den Augen tastend vorwärtsbewegt (Phil. gr. 182, 32ᵛ), illustriert den Hinweis auf Blindgeborene, die nicht über die Schönheit menschlicher Lebensart urteilen können (Enn. I 6, 4). — Ein andermal sehen wir einen Mann, der mit hoch über den Kopf erhobenen Armen einen Axthieb führt (Phil. gr. 182, 43ʳ; Abb. 23). Bathas ließ sich dabei durch den Satz Plotins anregen: „Was immer die Beschaffenheit (qualitas) in der Materie wirkt, wirkt sie nicht getrennt (von ihr), ebensowenig wie die Gestalt der Axt ohne Eisen wirkt." (Enn. I 8, 8). — Die in einen (Höllen-)Rachen stürzende Gestalt (Phil. gr. 182, 36ʳ) — mit wenigen Strichen

[21] K. Mertzios, *Kret. Chron.* 15/16 (1961/62) 262; zweifelnd M. Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges des Grecs, 92, A. 5.

und Punkten angedeutet — spielt auf die Worte an: „Mit der Seele wird er in Finsternis und für den Geist unerfreuliche Tiefen hinabstürzen." (Enn. I 6, 8).

Die Genesis-Katene (Theol. gr. 7) bot Bathas Anlaß, einzelne Szenen marginal auszuführen, so die Erschaffung Adams (22ʳ: Gen. 2, 7), Esau, der sein Erstgeburtsrecht dem Bruder um ein Linsengericht verkauft (22ᵛ: Gen. 25, 29ff.), den Traum Jakobs (81ᵛ: Gen. 28, 12f.), die Söhne Lamechs, den ersten Musiker Jubal und den ersten Schmied Thobel (37ʳ: Gen. 4, 21f.), und die Übergabe der Gesetzestafeln an Moses (56ʳ: Exod. 19f.).

Den Schreiber des Monacensis gr. 163, wahrscheinlich Michael Myrokephalites, interessierten die alten griechischen Mythen, die in den beiden Schmähreden (Στηλιτευτικοὶ λόγοι) des Gregorios von Nazianz auf Kaiser Julian, in dessen Epitaphios auf Basileios den Großen und der Epiphanie-Predigt (εἰς τὰ ἅγια φῶτα) enthalten waren. In dieser mythologischen Sammlung brachte Markos Bathas eine ganze Reihe von Marginalfiguren und Szenen an. Einige davon sind in unseren Abbildungen wiedergegeben: Helios-Apollon, sein Viergespann lenkend; die Entführung des Ganymedes; Europa auf dem Stier; Aktaion; Zeus und die Bestrafung der Hera; Marsyas; Tantalos; Satyrn und Nymphen. — Eine einzelne mythologische Szene, ein Frauenraub, findet sich im Phil. gr. 90, 85ᵛ; sie bezieht sich auf die Textworte in einem Libanios-Brief οἱ Μυσοὶ δὲ οὐχ ἡρπάκασι τὴν Ἑλένην.

Die Selbstdarstellungen des Markos Bathas, die fast immer mit einer Legende versehen sind, zeigen den Künstler kniend mit gefalteten oder im Gebet erhobenen Händen. Das lange, faltenreiche Gewand scheint einen kräftigen, fast plumpen Körper zu umhüllen. Ein langer, voller Bart ist deutlich zu erkennen. Ein einziges Mal hat sich Bathas stehend und mit ausgebreiteten Armen die Sonne begrüßend dargestellt (Phil. gr. 182, 29ᵛ). Eine unmittelbare Beziehung zum Plotintext fehlt an dieser Stelle, die von der εὐδαιμονία und ihrem Zusammenhang mit der Erinnerung an schöne Erlebnisse handelt (Enn. I 5, 8—10). Hier hat Bathas — abgesehen von der Legende ὁ Βαθέος — über der Zeichnung die Worte ἀλλὰ ἀν(θρώπ)ου ἔστι τοῦτο hinzugefügt, die aus dem Text von Enn. I 5, 9 entnommen sind.

Eine marginale Skizze des knienden Markos Bathas findet sich auch im Phil. gr. 175, 197ʳ rechts unten; die Legende fehlt diesmal, an der Identität kann jedoch kein Zweifel sein (vgl. Abb. 7).

Im Phil. gr. 182 treffen wir wiederholt auf Marginalien von der Hand des Bathas. So lesen wir f. 11ᵛ über dem Selbstporträt εὐθύς und darunter ἀλα (!) κατόρθωσις ἀν(θρώπ)ῳ, f. 59ᵛ unter der Skizze der Moiren Τιμαίω (Abb. 17) u. v. a. Ähnlich hat unser Zeichner über der Selbstdarstellung im Theol. gr. 7, 87ʳ mehrere Stichwörter zum Text an den äußersten Rand geschrieben: μανδραγόρων, ὑπνοῦντος, σάρξ, Ἡσαίας, Δαδ (=Δαουίδ) (vgl. Abb. 3). Bemer-

kenswert ist, daß alle diese Stichwörter — in beiden Codices — genau in der im Text vorliegenden Form exzerpiert sind. Diese und viele andere marginale Stichwörter im Theol. gr. 7 hat Bathas so sehr an den Rand der Blätter geschrieben, daß sie an den Innenseiten teilweise durch die Heftung des Codex überdeckt wurden, an den Außenseiten durch den Schnitt zum Teil verlorengingen [22]. Übrigens scheint Bathas mit derartigen Marginalien in anderen Handschriften eher sparsam gewesen zu sein.

Im Fall des Hist. gr. 117 haben wir mit der Datierung der Handschrift auf 1569 einen terminus post quem für die Zeichnungen des Markos Bathas. Sie stammen von einem mindestens Siebzigjährigen. Tatsächlich scheinen sie im Vergleich zu den anderen Marginalfiguren des Künstlers sich durch einen Zug zum Impressionistischen auszuzeichnen. Unwesentliches wird weggelassen, mancher Eindruck nur durch flüchtig hingeworfene kleine Striche und Punkte hervorgerufen. Als charakteristische Beispiele haben wir mehrere mythologische Figuren und Szenen abgebildet, die sich durchwegs auf den Text des Johannes Kanabutzes, Kommentar zu Dionysios von Halikarnassos, beziehen. Es handelt sich um den Hieros Gamos von Zeus und Hera (69^{v}), Zeus und Poseidon (70^{r}), Phrixos und Helle auf dem Widder (66^{r}) sowie Ares und Ilia (= Rhea Silvia: 102^{v}). Der Codex enthält insgesamt 25 derartige Zeichnungen. Ein lustiges Beispiel für Mißverständis des Textes durch Bathas ist die Darstellung des Satyrs (88^{v}: Abb. 16), die durch die Erwähnung des Peripatetikers und Euripides-Biographen Satyros evoziert wurde.

Sonstige Anhaltspunkte für die Datierung der Skizzen könnten sich aus der Provenienz der Handschriften ergeben. Die Cod. Phil. gr. 90, 175 und 182 kamen über Johannes Sambucus in die Wiener Hofbibliothek, wie aus entsprechenden Eintragungen des Humanisten hervorgeht [23]. Nun kennen wir aber seit langem das Itinerar des Sambucus. Venedig besuchte er zwischen 1554 und 1556 von Padua, seinem Wohnsitz, aus vermutlich mehrmals im Jahr; 1558 kam er noch einmal auf der Durchreise von Wien aus in die Stadt des heiligen Markus [24]. Da mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen ist, daß die genannten Wiener Handschriften in jenen Jahren von Sambucus erworben wurden, ist für die Zeichnungen und Eintragungen des Markos Bathas ein lockerer terminus ante quem gegeben. Der Monacensis gr. 163 ist auf Grund der Zugehörigkeit zum Atelier des Andreas Darmarios sicher in die sechziger Jahre zu setzen (O. Kresten).

---

[22] Im Monac. gr. 163, 45^{v} ist das Selbstporträt links unten ganz an den Rand des Blattes gedrängt, so daß ein Teil beim Beschneiden wegfiel.

[23] H. Hunger, Katalog I 200. 281. 291.

[24] H. Gerstinger, Johannes Sambucus als Handschriftensammler, in: Festschrift der Nationalbibliothek in Wien. Wien 1926, 270f. und 273.

Abschließend sei die sonst an der Spitze stehende captatio benevolentiae an den verehrten Jubilar gerichtet: Möge er über die geringe künstlerische Qualität der Zeichnungen des Bathas hinwegsehen! Es ist nicht unwahrscheinlich, daß noch mehr Zeichnungen und vielleicht auch Ikonen unseres Malers auftauchen, da nun einmal die Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt werden konnte. Und immerhin war Markos Bathas ein Grieche und lebte in der Stadt von San Marco!

1 Vind. Phil. gr. 182. fol. 29v

2 Vind. Phil. gr. 182, fol. 11v

3 Vind. Theol. gr. 7, fol. 87r

4 Vind. Phil. gr. 182, fol. 216r

5 Vind. Phil. gr. 182, fol. 165v

6 Monac. gr. 163, fol. 45v

7 Vind. Phil. gr. 175, fol. 197r

8 Vind. Phil. gr. 182, fol. 146r

9 Vind. Theol. gr. 7, fol. 37^{r}

10 Monac. gr. 163, fol. 38^{r}

11 Monac. gr. 163, fol. 37^{r}

12 Vind. Theol. gr. 7, fol. 81^{v}

13 Vind. Hist. gr. 117, fol. 102^{v}

14 Vind. Hist. gr. 117, fol. 69^{v} und 70^{r}

15 Monac. gr. 163, fol. 34^{r}

16 Vind. Hist. gr. 117, fol. 88^{v}

17 Vind. Phil. gr. 182, fol. 59^{v}

18 Monac. gr. 163, fol. 54r

19 Monac. gr. 163, fol. 49v

20 Monac. gr. 163, fol. 46v

21 Monac. gr. 163, fol. 43v

22 Vind. Hist. gr. 117, fol. 66r

23/24 Vind. Phil. gr. 182, fol. 43r u. 90, fol. 85v

25 Vind. Theol. gr. 7, fol. 22v

IRMGARD HUTTER / WIEN

PALÄOLOGISCHE ÜBERMALUNGEN IM OKTATEUCH VATICANUS GRAECUS 747

Mit zwei Tafeln

Der Oktateuch Vat. gr. 747 wurde bisher weniger als Kunstwerk denn als ikonographisch-genetisches Dokument beachtet. Bemerkungen zum Stil und zu den maltechnischen Besonderheiten seiner Miniaturen finden sich selten[1], eine detaillierte, komparative Stilanalyse fehlt. Gelegentlich wurde auf die höhere künstlerische Qualität der Miniaturen zu Beginn des Codex, im Buch Genesis — verglichen mit den Josua-Illustrationen — hingewiesen, doch ohne solche Unterschiede zu präzisieren[2].

Dieses geringe stilkritische, weil überwiegend ikonographische Interesse am Vat. gr. 747 mag der Grund sein, weshalb bisher nicht bemerkt wurde, daß seine Miniaturen nicht nur Qualitätsschwankungen zeigen, sondern vielmehr auf verschiedene Weise die Formgeschichte dieser Oktateuchredaktion reflektieren und darüber hinaus zwei grundverschiedene Stile enthalten, von denen einer auf Übermalungen zurückzuführen ist. Als einziger hat Otto Demus, dank seinem subtil differenzierenden Stilverständnis, diese Übermalungen erkannt. Mit den folgenden Bemerkungen möchte ich meinem ver-

---

[1] Während J. STRZYGOWSKI (Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna [*Byz. Archiv* 2]. Leipzig 1899, 124, 126) und der Herausgeber der Faksimile-Edition des Josua-Rotulus (Il rotulo di Giosuè [*Codices e Vaticanis selecti* V]. Milano 1905, 37) sich pauschal in negativem Sinne über die künstlerische Qualität des Vat. gr. 747 äußern, betont N. KONDAKOV (Histoire de l'art byzantin. Paris 1891, II 76f.) die sorgfältige Ausführung, die extreme Feinheit der Farben, die brillante Landschaft, die atmosphärischen Hintergründe u. a. K. WEITZMANN, der den Vat. gr. 747 als die Text und Archetypus nächststehende Oktateuchkopie besonders hoch bewertet, schließt sich auch für den Stil dem positiven Urteil Kondakovs an, jedoch mit der Einschränkung, daß der Maler in einem skizzenhaften Stil mit wenig ausgeprägter Falten- und Lichtzeichnung arbeitete und dabei den Effekt von Pinselzeichnungen ähnlich dem Josua-Rotulus anstrebte (The Joshua Roll, A Work of the Macedonian Renaissance. Princeton 1948, bes. 33).

[2] WEITZMANN, a. O. und besonders D. TSELOS, der im Genesiszyklus vergröberte Rudimente illusionistischer Landschaftsdarstellungen erkennt (The Joshua Roll: Original or Copy? *Art Bull.* 32 [1950] 278).

ehrten Lehrer für den Hinweis danken, den er mir vor vielen Jahren anläßlich meines ersten Besuches in der Vaticana gegeben hat.

In folgenden Miniaturen des Vat. gr. 747 sind mit Sicherheit Übermalungen zu erkennen:

f. 19v oben, Der erschaffene Adam: Miniatur komplett übermalt

(Abb. 2) f. 20v, Die Belebung Adams: Miniatur komplett übermalt

f. 21, Adam im Paradies: Adam und Teile der Landschaft übermalt

f. 22 oben, Adam im Paradies, Gottes Gebot an Adam: beide Figuren Adams übermalt, Landschaft retuschiert

f. 22 unten, Adam benennt die Tiere, Erschaffung Evas: Adam der ersten Szene übermalt

f. 22v, Sündenfall: in den drei sehr schlecht erhaltenen Szenen sind jeweils Adam und Eva übermalt, vielleicht auch die unteren Horizontalstreifen des Himmels

f. 23v, Die Erkenntnis der Nacktheit: Adam und Eva übermalt

f. 24, Das Verhör Adams und Evas: Miniatur komplett übermalt

f. 24v, Bestrafung, Trauer: Miniatur komplett übermalt

(Abb. 1) f. 25, Ausweisung, Vertreibung, Trauer vor Paradies: Miniatur komplett übermalt

f. 27v, Noah mit seinen Söhnen, die „Kinder Gottes und die Töchter der Menschen“: Köpfe der jungen Männer übermalt

f. 28, Die Giganten: Kopf des zweiten Giganten rechts im Vordergrund übermalt

f. 30, Noah entsendet die Taube, Landung der Arche: leichte Retuschen auf Gesichtern der Söhne Noahs und am Gewand des vorderen Sohnes

(Abb. 3) f. 31v, Die Weinkelter, Noahs Trunkenheit und Hams Frevel: Gewänder aller drei Söhne, Mantel, Kopf des Sohnes rechts, Beine Noahs übermalt

(Abb. 6) f. 32, Noah verstößt Ham, segnet Sem und Japhet, Noahs Begräbnis: alle Figuren und Sarkophag übermalt

(Abb. 4) f. 32v unten, Geschlechtsregister Noahs: mittlere Figurengruppe der drei Söhne Noahs übermalt

f. 35 unten, Abram und Lot trennen sich: Lot und seine Frau übermalt

f. 35v unten, König Kedor-Laomor schlägt die Riesen von Astharoth-Karnaim: Riesen übermalt

f. 36 oben, Lots Gefangenschaft: Kopf Lots retuschiert

f. 36 Mitte, Meldung von Lots Gefangenschaft, Abram sammelt seine Knechte: Retuschen möglich bei Abram und Boten

(Abb. 5) f. 40 oben, Besuch der zwei Männer bei Lot: Miniatur komplett übermalt

f. 40 unten, Die Sodomiter fordern von Lot die Herausgabe der beiden Männer: Miniatur komplett übermalt

f. 40v oben: Zerstörung Sodoms, Lots Auszug: übermalt sind die Landschaft, der flüchtende und der sich versteckende Lot, der Mantel der ersten Tochter, der Engel

f. 40v unten: Lot geht in die Höhle: Lot und Töchter übermalt

f. 54, Laban macht Jakob Vorwürfe wegen seiner Flucht: zwei gerüstete Knechte Labans übermalt

(Abb. 7) f. 55, Begegnung Jakobs mit Esau: Jakob, Esau und Esaus Gefolge übermalt

Diese Übermalungen lassen sich durch stilistische, maltechnische und materielle Beobachtungen nachweisen. Sie sind dort materiell evident, wo beide Malschichten über- bzw. nebeneinander sichtbar sind. In f. 22v haben Adam und Eva das gleiche fahle, graugrüne Inkarnat mit rötlichbraunen Konturschatten und weißen Lichtern wie in ff. 19v, 20v, 21, 22, 23v, 24, 24v, 25; doch unter der abgeblätterten Farbe am Hals des mittleren Adam erscheint der warme, helle, sandbraune, olivgrün beschattete Inkarnatton, der für Adam in ff. 19 und 19v unten sowie für die Gesichter in den meisten Miniaturen des Codex charakteristisch ist. In der „Trunkenheit Noahs“, f. 31v (Abb. 3), zeigt sich unterhalb der vollen Wange des in verlorenem Profil gegebenen rechten, loyalen Sohnes die kantige Kinnpartie eines ursprünglich reinen Profils. Unter den nur partiell übermalten Miniaturen ist f. 27v, Noah mit seinen Söhnen, interessant: der jüngere Maler mißdeutete die rundlichen Hügelkonturen hinter den drei Söhnen zu Gesichtern und Kalotten weiterer Figuren. Besonders eklatant stehen die beiden Malschichten — und Stile — in f. 55 (Abb. 7) nebeneinander: Jakob und Esau sowie Esaus Gefolge, voluminöse Gestalten in heftiger Aktion mit rundlichen oder knorrigen Köpfen, mit Flatterzipfeln und scharfen Lichtern auf den dumpflila oder roten Gewändern, verraten die fremde Hand des späteren Malers, während die schlanken, verhaltenen, gelenklos weichen, lichten Gestalten des Gefolges Jakobs den typischen Stil dieses Oktateuchs zeigen.

In dieser Miniatur (f. 55) sind auch die maltechnischen Unterschiede zwischen Original und Übermalung besonders deutlich zu erkennen. Die Miniaturen des Vat. gr. 747 sind in einer leichten Laviertechnik mit wenigen, sehr dünnen, meist lichten Farben ausgeführt; bei den meisten Figuren wird die Farbe mit weichem, verlaufendem Strich nur zur Modellierung der Kontur- und Schattenzonen eingesetzt; den Lichtwert der erhabenen Partien bildet das warme, gelbliche Weiß des Pergaments. Bei den voll ausgemalten Figuren

sind die Wölbungspartien mit fast transparenten Farben überdeckt, deren Nuancen, einschließlich wenig Weiß, nahtlos ineinander verrieben sind; auch hier wird die formbildende Gliederung von der kräftiger getönten Kontur- und Binnenzeichnung getragen. Aquarellhaft dünn und verfließend sind auch die Landschaftshintergründe gemalt, vor allem die atmosphärischen weißen und lichtblauen Wolkenberge mit Tempietti, Häusern und Bäumen, die jenseits der weich gerundeten Hügelkonturen erscheinen. Die Übermalungen hingegen sind in pastoser Deckfarbentechnik ausgeführt. Auf die breit angelegten, kräftigen Grundfarben sind zur Modellierung hellere oder dunklere Nuancen und vor allem ein grelles, manchmal öliges Weiß in scharfen Graten, Kämmen und Spiegeln aufgesetzt. Bisweilen werden zwei Farben und Weiß in einem dichten Netz paralleler, schräger Linien verzahnt (f. 31^{v}, 32; Abb. 3 und 6). Zum Teil ist die Farbe der jüngeren Malschicht von spröder Konsistenz, so daß besonders die Aktfiguren und die Himmelsstreifen von Schrumpfrissen durchzogen sind.

Die unterschiedliche Maltechnik entspricht zwei völlig verschiedenen stilistischen Konzeptionen. Der Oktateuch Vat. gr. 747 hat in vielen seiner Miniaturen aus dem Archetypus Elemente einer illusionistischen Bildauffassung bewahrt. Trotz Erstarrung und Reduktion ist doch noch deutlich zu erkennen, daß Figuren und Szenen einst locker über die einzelnen Zonen eines kontinuierlichen Landschaftsraumes verteilt waren, der sich im Hintergrund in einen phantastisch-atmosphärischen Tiefraum ausweitete. Die Verbindung zwischen Szenen, Umraum und Tiefraum wurde und wird nicht durch linearperspektivische Konstruktion, sondern allein durch licht- und farbperspektivische Mittel hergestellt. Auch die Figuren sind von ihrer visuellen Erscheinung her erfaßt; daher die Modellierung vom Dunklen zum Hellen, von den farbigen Schattenrändern zu den breiten, erhabenen Lichtflächen, daher die einheitliche Bewegung, die jede der schlanken, biegsamen Figuren von Kopf bis Fuß weich durchzieht. Der visuelle Effekt einer Bewegung wird festgehalten, nicht ihre funktionelle Konstruktion, daher fehlt die Artikulation der Gelenke ebenso wie die detaillierte, plastische Modellierung einzelner Körper- und Gewandpartien. Es ist hier nicht der Ort, den Vat. gr. 747 nach seinem Zeugniswert für die formale Gestalt des Archetypus dieser Oktateuchredaktion zu befragen und die Indizien für die verschiedenen Etappen seiner Bildgeschichte aufzuzeigen. Nur soviel sei festgehalten, daß noch die Kopie des 11. Jhs. einen rudimentär illusionistischen Stil vertritt, der nicht plastisch-haptisch, sondern malerisch-visuell ist.

In deutlichem Gegensatz zu diesem Originalstil der Handschrift zeigen die Übermalungen einen kompakt plastischen Stil, bei dem die Figuren zueinander wie auch zur Landschaft als Volumen in Beziehung treten. Statt der weich verfließenden Hügel finden sich nun massive Bergkuben mit zackigen

Gipfeln; die Paradieseslandschaft wird manchmal durch stereotype Blütenstauden in Schollen unterteilt, knorrige Bäume tragen kräftige, ausladende Kronen. In dieser überschaubar, greifbar gewordenen Landschaft gewinnt der Raum eine — relativ — meßbare Dimension; dies ist besonders deutlich beim „Begräbnis Noahs", f. 32 (Abb. 6), mit seinem quasiperspektivischen Kastensarkophag, vor allem aber in der Begegnung Lots mit den beiden Engeln, f. 40 (Abb. 5), die unter allen Miniaturen die stärkste Umgestaltung erfahren hat. Hier ist einem kubisch konstruierten Gebäude eine Treppe in mehrfach gewendetem Verlauf derart vorgelegt, daß sie in die vordere Bildbühne vorstößt und eine Raumschale um den von seinem Sessel aufgesprungenen Lot bildet; ihr Pendant ist die Böschung, die Lot von seinen Besuchern trennt und die sich einst kontinuierlich bis zum Berg im Hintergrund fortsetzte. Mit diesen kräftigen Raumimpulsen sind die Bewegungsimpulse der Figuren verschränkt, die ihrerseits aus einer Summe von Teilbewegungen resultieren, die von ausgreifenden Armen und Beinen, von einzelnen, stark plastisch modellierten Körperteilen und deren Gliederungslinien und von voluminös geblähten Flatterzipfeln ausgehen. Ähnliche Kontrast- und Spannungswerte begegnen auch bei anderen dynamischen Figurengruppen (cf. besonders Esau—Jakob, f. 55, Abb. 7) und generell bei allen Figuren durch die fiebrigen Weißhöhungen auf kräftigen, doch stumpfen, häufig violetten, dunkelblauen und -braunen Grundfarben.

Die Übermalungen haben, wie es scheint, die ikonographische Substanz der Miniaturen nicht wesentlich verändert. Sie haben vielmehr die Originalszenen wie Vorzeichnungen benutzt und sie durch eine eigenständige Stilvorstellung neu interpretiert. Der neue Stil der übermalten Figuren und Szenen ist prägnant genug, um ihn einer bestimmten Epoche zuweisen zu können. Die prallen, kompakten oder wie aufgeblasen wirkenden Volumen der Figuren, ihre spannungslos schlaffe Haltung oder fast agressiv pointierte Aktion, die Raumhaltigkeit ihrer Umgebung und die Dynamisierung dieses Umraums, die Verfestigung der Landschaft und die kubische Konstruktion des Sarkophags und des Hauses hinter Lot deuten ebenso auf die reife paläologische Kunst hin wie die Farbskala mit ihren zugleich intensiven und dumpfen Mischwerten (Purpurviolett, Graulila, Schwarzbraun, Grünbraun, Grünblau, stumpfes Rot) neben leuchtendem, klarem Orange und Rot und zarten, lieblichen Tönen (Verzahnung von Hellblau und Hellrosa) oder wie die hart aufgesetzten, grellen, weißen und hellblauen Lichter oder wie das fahle Graugrün des Inkarnats mit seinen dunkelrotbraunen Konturschatten. Typisch paläologische Leitmotive begegnen in jeder Miniatur, z. B. die puppenhaften Köpfe besonders Adams und Evas, die hohen, runden Perücken, in denen die kleinen Ohren zu schwimmen scheinen, die schildförmig unorganisch auf den Hals gesetzten, seitwärts gewendeten Gesichter, die spitznasig ver-

zogenen Profile und Dreiviertelprofile, die schweren Bügeleisenfüße an spindeldürren Gelenken und vieles mehr.

Schwieriger ist es freilich, innerhalb des weiten hochpaläologischen Rahmens die Entstehungszeit der Übermalungen des Vat. gr. 747 exakter zu fixieren. Schwierig deshalb, weil es sich eben doch nicht um autonome Kompositionen handelt, so daß ein Vergleich mit anderen Werken nur mit Einschränkungen zulässig ist; schwierig aber auch deshalb, weil die übermalten Miniaturen selbst nicht einheitlich sind. In einigen Miniaturen (besonders f. 32 oben, f. 31ᵛ, Abb. 6 und 3) fällt die geradezu ängstliche Verhaltenheit auf, mit der vermieden wird, die Gewänder vom Körper zu lösen; die Möglichkeit, durch die stoffliche Schwere und Fülle des Gewandes, seine Faltenzüge und plastischen Gehänge das Volumen und die Bewegungsintensität der Figuren zu steigern, blieb völlig ungenützt. Gerade dieser Verzicht auf ein seit der zweiten Hälfte des 13. Jhs. so vielfältig variiertes, volumenbildendes Mittel läßt diese Miniaturen altertümlich erscheinen im Vergleich mit einer Handschrift wie dem Par. gr. 54, in dem sich motivische Parallelen finden[3]. Wenn auch die trauernde Frau am Sarg Noahs (f. 32 unten, Abb. 6) mit der scharflinigen Licht- und Dunkelzeichnung auf dem prall gespannten Gewand sich in etwa mit der betenden Euphemia der 9. Szene des Hippodromzyklus in Konstantinopel vergleichen läßt[4], so fehlen doch im übrigen charakteristische Merkmale dieser Konstantinopler Stilrichtung der 70er, 80er Jahre, wie die disproportionierte Walzenform der Gewandfiguren mit großen Köpfen, langen Oberkörpern, weich abfallenden Schultern u. a. Auch der sitzende Adam in f. 20ᵛ (Abb. 2) erscheint um einiges gedrechselter, preziöser, manierierter, im Detail (Kopf, Hände, Füße) reifer paläologisch als die im Typus verwandten Hiobsdarstellungen des Hiob-Codex Jerusalem Taphou 5[5]. In ähnlicher Weise gehen auch die Noahsöhne der Genealogieszene, f. 32ᵛ (Abb. 4), mit ihrer freien, weich gedrehten Ponderation über den Petrus der Fetiye Djami[6] und der Markus-Miniatur des Evangeliars Leningrad gr. 101[7] hinaus, mit denen sie die feingliedrige Lichtzeichnung gemeinsam haben. Mit dem Matthäus des Evangeliars London, Burney 20 von 1285[8] lassen sich Esau

[3] Z. B. f. 35ᵛ, f. 32ᵛ (Christus, Jünger), f. 99 (Judas, Petrus), cf. V. N. Lazarev, Storia della Pittura bizantina. Torino 1967, Abb. 387, 388, 391.

[4] R. Naumann—H. Belting, Die Euphemia-Kirche am Hippodrom in Istanbul und ihre Fresken (*Istanb. Forsch.* 25). Berlin 1966, Taf. 31.

[5] Z. B. f. 206, a. O. Taf. 46c.

[6] A. O. Taf. 43a, b.

[7] F. 50ᵛ, Lazarev, Storia, fig. 400. Die plastische Modellierung des Unterschenkels in der schroffen Schattensenke unterhalb der belichteten Hüfte des rechten Noahsohnes hat mehrere, wenn auch viel härter gezeichnete Parallelen im Par. gr. 54, z. B. f. 193ᵛ (linker Jünger), f. 201 (Christus), a. O. Abb. 392, 394.

[8] F. 6ᵛ. Byzantine Art, European Art. Athen 1964, Katalog Nr. 326.

und Jakob, f. 55 (Abb. 7), insofern vergleichen, als auch bei ihnen der den Körper umhüllende Mantel mit weißen Lichtkonturen gesäumt und das Licht auf den Schenkeln in ähnlich harten, spitzwinkligen Linien und Flächen aufgesetzt ist. Die stoffliche Weichheit des Londoner Evangeliars ist jedoch in der Esau-Jakob-Miniatur wie besonders in der Lot-Miniatur, f. 40 oben (Abb. 5), einer Sprödigkeit und linearen Härte gewichen, die sich mit der Stilphase um 1280 kaum mehr vereinbaren läßt.

Zu den besonders progressiven Merkmalen der übermalten Miniaturen des Oktateuchs gehört auch die Art der Verwendung geblähter Flatterzipfel: schon bei Esau und Jakob, vor allem aber bei Lot, ist die Bewegung des Mantelzipfels funktionell in die Bewegung des Körpers mit einbezogen. All die vielen geblähten, gespreizten Mantelzipfel in der Buch- und Wandmalerei des späteren 13. Jhs. sind kaum mehr als ein modisches Accessoire, dessen Fehlen die Ponderation, die innere Logik der Figur nicht beeinträchtigen würde. Anders bei Lot: der Mantelzipfel ist logisch begründet durch das ikonographische Motiv des raschen Aufspringens, und er ist funktionell notwendig zur Balance der dreifach diagonal geknickten, aufspringend sich vorneigenden Figur. Derart funktionell durchkomponierte, bewegungsintensive Gewandfiguren — freilich mit weit größerer Freiheit und Räumlichkeit der Bewegung — finden sich erst in der Kariye Djami und verwandten Werken[9].

Zwei weitere Motive in den übermalten Miniaturen des Vat. gr. 747 haben unmittelbare Parallelen in der Kariye Djami. In f. 31ᵛ (Abb. 3) wurde das — noch sichtbare — Profil eines der loyalen Söhne Noahs mit einem verlorenen Profil übermalt. Die paläologische Kunst ist außerordentlich reich an Zwischenansichten zwischen der reinen Frontal- und der reinen Profildarstellung; die Drastik vieler ihrer Gesichter resultiert gerade aus der nicht voll bewältigten Verkürzung des scheinbar willkürlichen Ausschnitts. Aber sie hat es nahezu immer vermieden, eine volle oder annähernde Rückenansicht zu wählen, damit die Blickbeziehung der Handlungspartner untereinander und zum Betrachter hin gewahrt bleibe. Nur in einigen Mosaiken der Kariye Djami finden sich verlorene Profile mit ähnlich rundem Hinterkopf und pausbäckiger Wange wie in der Oktateuchminiatur[10]; bei der fliehenden Mutter des Kindermords sind überdies die verzerrte Verkürzung der rechten Schulter und der Fall des Mantels vergleichbar.

[9] Z. B. Benediktion Mariae: Joachim (P. A. Underwood, The Kariye Djami. New York 1966, II, Taf. 109, 110); Elisabeths Flucht: Soldat (a. O. II, Taf. 197); Der Gang zum Tempel: Joseph (a. O. II, Taf. 208, 210); Jüngstes Gericht: Engel, der den Himmel einrollt (a. O. III, Taf. 371); Verkündigungsikone Skoplje, Nationalmuseum: Gabriel (Lazarev, Storia, Abb. 500) u. a. m.

[10] Herodes befragt die Schriftgelehrten: Garde hinter Herodes (Underwood, Kariye Djami, II, Taf. 177, 179); Kindermord: fliehende Mutter (a. O. II, Taf. 190, 193); Trauernde Mütter (a. O. II, Taf. 194, 195).

Daß Gebäude mit Flügeln und Annexen oder durch ihre Krümmung aus dem Hinter- oder Mittelgrund in die vordere Bildbühne ausgreifen und dadurch Raumimpulse entsenden, daß voluminöse Möbel die Dimension des Aktionsraums der Figuren angeben, ist in der paläologischen Malerei ein in Formen und Details variables, im Prinzip aber permanent verwendetes Stilmerkmal. Ungewöhnlich ist jedoch die Architekturdarstellung der Lotminiatur im Vat. gr. 747, f. 40 (Abb. 5): das schwere, kubische Giebelhaus mit hohem Torbogen vertritt zwar eine in den letzten Jahrzehnten des 13. Jhs. konventionelle Gebäudeform, doch die diesem Haus vorgelegte Stiege, die vom Mittelgrund bis an den vorderen Bildrand reicht und den Aktionsraum der Szene räumlich umgreift, ist absolut unkonventionell. Selbst unter den — vom Typus her viel komplizierteren — architektonischen Strukturen und Raumverschränkungen in der Kariye Djami findet sich Vergleichbares nur ein einziges Mal: in der Verkündigung an Anna[11] ist es ebenfalls eine Stiege (mit geradem Verlauf), die die „Seitenkulisse" der Bildbühne bildet; und wie in der Lotminiatur die Böschungswelle vor Lot, so ist es im Mosaik der kantige Brunnen, der parallel zur Treppe den Standort der Hauptfigur räumlich bemißt.

Der stilistische Befund der Übermalungen im Oktateuch Vat. gr. 747 ist uneinheitlich: neben ausgesprochen retardatären Formen stehen progressive, ja ungemein kühne Elemente, die in der Buchmalerei keine, in der Wandmalerei lediglich in der Kariye Djami Parallelen haben. Das formale Vokabular, in dem selbst diese außergewöhnlichen Motive vorgetragen werden, erlaubt aber m. E. nicht, die Übermalungen in der Zeit der Kariye Djami anzusetzen; sie sind eher im letzten Jahrzehnt des 13. Jhs. als im frühen 14. Jh. beheimatet.

Die Übermalungen des Vat. gr. 747 sind innerhalb der erhaltenen paläologischen Buchmalerei ein Sonderfall: sie sind keine Kopien in dem Sinne, daß sie eine geschätzte Cimelie einer formverwandten Epoche, der makedonischen, in die eigene Stilvorstellung zu übersetzen suchen. Die Originalminiaturen des 11. Jhs. haben ihnen als Gerüst gedient, nicht als Leitbild. Stilverwandtschaft zum Oktateuch Vatopedi 602 besteht nicht, abgesehen vom beiden gemeinsamen Zeitstil-Background; der Vaticanus ist sicher nicht im gleichen Atelier übermalt worden, in dem der Vatopedi-Oktateuch kopiert wurde. Auch zu keiner anderen der wenigen erhaltenen Handschriften mit erzählenden Zyklen oder Szenen läßt sich eine enge Stilbeziehung feststellen. Noch größer und prinzipieller Art ist der Abstand zu Handschriften mit Autorenporträts: die Übermalungen im Vat. gr. 747 zeigen keinerlei Tendenz zu repräsentativer Monumentalität, die allen Evangelisten- und Apostelporträts eigen ist. Sie vertreten vielmehr einen durchaus narrativen Stil, der, modifizierbar und

[11] A. O. II, Taf. 92, 93.

elastisch, der jeweiligen szenischen Situation sich anzupassen geeignet ist. Stil und Technik und nicht zuletzt die Geschicklichkeit, mit der die „Vorzeichnungen" ausgewertet wurden, verraten den Routinier, der über ein großes Formenrepertoire verfügt, von schon überholten Elementen bis zu den kühnsten Neuerungen. Hier war gewiß nicht ein ambitionierter Epigone am Werk, dessen grobe Retuschen ein kostbares Original verdarben, wie es z. B. beim Pariser, Chludov- oder Barberini-Psalter der Fall ist, sondern ein Mann mit sicherem Talent und erprobter Hand, dessen malerischem Formverständnis aquarellierte Miniaturen nicht „fertig" erscheinen mochten.

Der paläologische Maler des Oktateuch Vat. gr. 747 paßt nicht recht in das Bild, das kürzlich Hans Belting mit ausgezeichneten Argumenten von der Bedeutung und Funktion des „illuminierten Buchs in der spätbyzantinischen Gesellschaft" entworfen hat[12]. Gewiß lassen diese Übermalungen keineswegs auf einen umfassenden Werkstattbetrieb in Art der mittelbyzantinischen Scriptorien schließen, aber auch nicht notwendig auf einen Spezialisten, der für ein bestimmtes Programm — die Kopie nach Musterbüchern oder konkreten Cimelien — trainiert war, oder auf einen wandernden Wand- oder Ikonenmaler, der gelegentlich auch einen Miniaturenauftrag übernahm. Aus den Übermalungen im Oktateuch Vat. gr. 747 kann man, so meine ich, folgern, daß es neben den von Belting nachgewiesenen Typen buchmalerischer Produktion im späten 13. Jh. doch auch das autonome Buchmalereiatelier gab, dessen Maler für die speziellen Aufgaben des Buchbildes, und zwar auch des erzählenden Buchbildes, ausgebildet wurden. Ob es einst häufiger Gelegenheit und Aufträge gab, Bücher mit erzählenden Zyklen zu illustrieren, als ihr Anteil an den erhaltenen Werken vermuten läßt, bleibe dahingestellt; die künstlerischen Voraussetzungen dazu waren offensichtlich gegeben. Vielleicht darf man annehmen, daß Maler solcher spezieller Buchmalereiateliers, die über die Routine verfügten, auch unterschiedliche Formen zu kombinieren und selbst die allerneuesten Erfindungen anderer Kunstgattungen mit Geschick zu applizieren, die geeigneten Voraussetzungen für große Kopieraufträge verschiedenster Art boten. Vermutlich war es mehr der gesellschaftspsychologisch motivierte retrospektive und selektive Geschmack eines neuen Käuferpublikums als das mangelnde Angebot der Buchmaler, der das merkliche Verkümmern einer autonomen Buchmalerei in paläologischer Zeit bewirkte. Die Übermalungen im Oktateuch Vat. gr. 747 zeigen jedenfalls, daß das Spektrum der Konstantinopler Buchkunst im ausgehenden 13. Jh. doch noch reicher war, als bisher angenommen werden konnte.

[12] H. Belting, Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft (*Abh. Heidelb. Ak. Wiss., Phil.-Hist. Kl.* 1970/1). Heidelberg 1970, besonders 8—17, 41f., 68f., 95—98.

1 Vat. gr. 747, fol. 25r

2 Vat. gr. 747, fol. 20v

3 Vat. gr. 747, fol. 31v

4 Vat. gr. 747, fol. 32v

5 Vat. gr. 747, fol. 40r

6 Vat. gr. 747, fol. 32r

7 Vat. gr. 747, fol. 55r

ERNST KITZINGER / CAMBRIDGE MASS.

THE FIRST MOSAIC DECORATION OF SALERNO CATHEDRAL

With six plates

The fragmentary mosaics in the area of the main apse of the Cathedral of Salerno (figs. 1, 2, 4—6) have led a rather shadowy existence in scholarly literature. "Wenig bekannt oder verkannt" — this is how Otto Demus referred to them a few years ago in his great synthesis of Romanesque mural painting[1]. Pending a full publication, a brief discussion may be offered in his honor of what is in fact a document of major importance for the history of early medieval art in Italy[2].

The existence of these mosaics has been known for at least sixty years[3]. Photographs of the principal surviving elements were first published in 1924[4]; and Pietro Toesca briefly referred to them in the first volume of his history of Italian art published in 1927[5]. But it was only in the 1930s, after the removal of the 18th century ceiling which had concealed them, that they became accessible to proper observation. Since then they have figured quite frequently in both local and general studies[6], though in some of the literature

---

[1] O. Demus, Romanische Wandmalerei. Munich 1968, 54.

[2] Much of the substance of this article, which was completed in August 1971, was first presented in a paper on "Byzantine Mosaicists in Italy: Their Background and Their Impact", read at the Dumbarton Oaks Symposium of 1965. A full publication of the Salerno mosaic is planned by Dr. Carlo Bertelli and myself. I am most grateful to Dr. Bertelli for allowing me to illustrate the present article with some of the photographs taken by him in 1966 for our proposed joint study, and also for providing me with photographs of the mosaics of S. Clemente; and to Mr. H. M. Willard for generously letting me reproduce a photograph of the Salerno decoration taken by him in 1933 (fig. 6).

[3] M. de Angelis (Le origini dell'architettura nell'Italia meridionale ed i mosaici della Cattedrale di Salerno. *Arch. Stor. della Provincia di Salerno* 4 [1924] 1ff.) speaks of first having seen the mosaics in 1912 (p. 31). Cf. also J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert. Freiburg 1917, II 1196; Wilpert had received a photograph from C. Ricci.

[4] De Angelis, op. cit., pl. IV.

[5] P. Toesca, Storia dell'arte italiana I. Turin 1927, 938.

[6] M. de Angelis, Il Duomo di Salerno nella sua storia, nelle sue vicende e nei suoi monumenti. Salerno 1936, 67, 95, 105, 113; id., Nuova guida del Duomo di Salerno.

no clear distinction is made between these mosaics and the much better known ones in the side apses and on the west wall of the church which had always been visible. Dates have ranged from the 11th to the 13th century, and there has been considerable uncertainty as to what "school" the mosaics should be ascribed to — Roman, Cassinese, Byzantine or some otherwise unknown artistic tradition.

The majority of extant fragments are on the flat surface of the east wall of the transept and belong to the decoration of the area framing the central apse (fig. 1). Presumably this decoration never extended to the wall spaces surrounding the side apses, for on the right hand side the corner of the upper ornamental frame (or, at any rate, of the inner part of that frame) is preserved, and this corner just clears the "longitude" of the southern lateral apse (fig. 6). Within the area thus framed there were, on gold ground, the symbols of the four Evangelists, of which, however, only two are reasonably well preserved. These two, with their huge wing spreads, filled a large part of the available space and must have dominated the composition. On the left is the half-length figure of the angel of St. Matthew turning toward the center (fig. 4); at the right the eagle of St. John, also half length, his head turned toward the left and surrounded by a turquoise blue halo, his breast adorned with a jewel, his claws holding an open book inscribed with the words † IN PRINCIPIO ERAT VERBU(M) ET VER(BUM) (fig. 5). In the spandrels beneath the two figures traces of the other two symbols are clearly visible. Small segments of two turquoise blue haloes are preserved on either side beneath the scattered clouds which form the background for the angel and the eagle respectively. On the right there also remain the tips of the lower symbol's right wing and, on an isolated mosaic fragment below, the background on which that symbol floated (fig. 5)[7]. It is not possible on the basis of these scanty remnants to decide which of these two symbols was the lion and which the bull. In scale they must have been quite small.

Salerno 1937 (not seen by me). — G. Chierici, Il Duomo di Salerno e la Chiesa di Montecassino. *Rassegna storica Salernitana* 1 (1937) 95ff., esp. 106f. — A. Schiavo, Montecassino e Salerno: Affinità stilistiche tra la chiesa Cassinese di Desiderio e quella Salernitana di Alfano I, in: Atti del II° convegno nazionale di storia dell'architettura, 1937. Rome 1939, 159ff., esp. 173. — S. Ortolani, *Bollettino d'Arte* 33 (1948) 298, fig. 3 and p. 300f. with n. 14. — O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily. London 1949, 457, n. 34. — F. Bologna, Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo. Naples 1955, 20, 74. — A. Pantoni, La Basilica di Montecassino e quella di Salerno ai tempi di San Gregorio VII. *Benedictina* 10 (1956) 23ff., esp. 38. — F. Bologna, La pittura italiana delle origini. Rome 1962, 80. — Demus, op. cit. supra n. 1, 54.

[7] This latter fragment includes, in addition to a few schematic lines representing clouds, a narrow blue and red band ascending at a slight angle toward the right. The meaning of this feature is not clear to me.

The ornament which formed the upper frame of the mosaic is preserved in large stretches (figs. 2, 4, 5). Its principal element is a frieze of linked, pointed ovals enriched with foliate motifs and stars and bordered above and below by a broad red band[8]. A motif of stylized dark blue tendrils is attached to the lower of these bands. A similar red band (but without the tendrils) formed part of the inner frame which accompanied the curvature of the apse. Small sections of this band are preserved on the right hand side in the two fragments containing respectively the wing tips of the lower symbol and the background beneath that symbol (fig. 5). The mosaicists who in recent years executed a new decoration inside the apse took these small remnants as a cue for repeating the ornament of the upper frame all around the opening of the apse[9]. Whether or not this reconstruction of the motif of the inner frame is correct, the width of that frame is assured by what remains of the red band. However — and here the modern reconstruction is definitely misleading —, both the upper and the inner frame were interrupted in the center, i. e. above the apex of the arch of the apse. In this area, where the two frames nearly touched, they were overlapped by a circular medallion of which a small segment remains on the right, its border studded with little white stars on blue ground (fig. 2). At San Clemente in Rome there is a medallion similarly placed and similarly bordered with stars which contains a bust of Christ (fig. 3).

Very little survives of the mosaic inside the conch of the apse. There are a few fragments of a rich garland border, now incorporated in the modern mosaic decoration. They can easily be distinguished from the recent work around them, having been set off by red outlines (figs. 2, 4). At the crown of the conch the garland was interrupted by a medallion of which only small segments of the frame remained and which has now been completed to show an ornamental cross. What followed originally beyond the blue and red bands that framed the garland is not certain, though at one point they were adjoined by a small area of blue. It is, in fact, possible that the entire background of the original apse mosaic was blue[10].

[8] For similar ornaments see H. Toubert, Le renouveau paléochrétien à Rome au debut du XII[e] siècle. *Cah. Arch.* 20 (1970) 101ff. and figs. 4ff.

[9] These new mosaics, whose strident colors have badly impaired the effect of what remains of the medieval decoration, are the work of Baccio Maria Bacci, as Dr. Bertelli has ascertained (see infra, n. 10). They were not yet in existence when I visited the church in 1948 and made the notes on which the present description is largely based.

[10] M. de Angelis in 1924 had suggested this purely on *a priori* grounds; cf. op. cit. supra n. 3, 27f. — G. Chierici, in his account of the restoration carried out in 1933 when the eighteenth century work was removed, says that no trace of the apse mosaic was found; cf. op. cit. supra n. 6, 102ff. Dr. Bertelli, however, was informed by Sig. Bacci, whom he visited in 1966, that in executing the new mosaic decoration he found many

What is left, then, of our decoration is woefully little; and what little there is is woefully fragmentary. We do, however, know of one additional element which, although not physically extant, was undoubtedly part of this ensemble and which is extremely important. In a description of the Cathedral published in 1580 we are told not only that the walls at the eastern end of the building were beautifully adorned with mosaics but also that "in Emispherio maiori" the following verses were inscribed in mosaic lettering:

Da Matthaee pater patris hoc det et innuba mater
Ut pater Alphanus maneat sine fine beatus
Ecce dei natum sine matre deum generatum
Praedicunt vates nasci de virgine matre
Sic Christus natus nostros removendo reatus
Vivit cum patre in caelo et cum virgine matre[11].

The inscription perished, along with the rest of the mosaic in the apse, in the eighteenth century remodeling of the church. Presumably its place was on the lower frame of the decoration, a customary location for such dedicatory

---

dark blue tesserae in the conch of the apse. Sig. Bacci said he chose blue for the background of his own mosaics because he had formed the impression that this had been the original background color. Among a collection of small mosaic fragments in the Diocesan Museum at Salerno, to which Dr. Bertelli has drawn my attention, there is also a good deal of blue. The provenance of these fragments, however, is not entirely sure, though Dr. Bertelli thinks that many of them came from the central apse and the apse wall.

[11] M. A. Marsilio Colonna, De vita et gestis beati Matthaei apostoli et evangelistae. Naples 1580. I am quoting this source, which was not accessible to me, after N. Acocella, La decorazione pittorica di Montecassino dalle didascalie di Alfano I (sec. XI). Salerno 1966, 27f. and n. 21. Prior to its destruction in the eighteenth century, the inscription was published once more by A. Mazza, Historiarum Epitome de Rebus Salernitanis. Naples 1681, 42. The wording in Mazza's transcription is identical, though the fourth word in the first line is abbreviated "Patr.". Professor Herbert Bloch has suggested to me that the word, which may have been abbreviated in the mosaic itself (or may no longer have been clearly legible in the sixteenth and seventeenth centuries; cf. Acocella, op. cit. 28, n. 23) was actually *Pater*, like the preceding word, which would be metrically more accurate. For the play on the word *Pater* see infra, n. 17a. Another testimony to the inscription written prior to its destruction is contained in the unpublished manuscript of M. Pastore's "Platea della Chiesa Salernitana". See the quotation in A. Capone, Il Duomo di Salerno I. Salerno 1927, 244, which leaves no doubt that the inscription with Alfanus' name was an integral part of the decoration of the central apse. The inscription has been frequently republished and discussed, wholly or in part, in nineteenth and twentieth century literature on Salerno Cathedral and on Archbishop Alfanus; cf. A. Lentini, Rassegna delle poesie di Alfano da Salerno. *Bull. Ist. Stor. Ital. per il Medio Evo* 69 (1957) 213ff., esp. 225f., 242.

verses since the early period of Christian mosaic art[12]. It has been suggested that the six verses constitute three separate couplets[13]; and at least the second of these, beginning with "Ecce," presumably refers to the subjects depicted in the apse. Very probably, then, the composition featured the Virgin and Child with Old Testament prophets[14].

For our purposes, however, principal importance attaches to the first couplet with its reference to "Pater Alphanus," which provides a clue to the date of our mosaic. Since Archbishop Alfanus (1058—85) was, together with Robert Guiscard (commemorated in two inscriptions over the entrance doors of the atrium and the nave of the Cathedral[15]), the co-founder of the church, it seems obvious that he must be the person to whom the verses refer. Scholarship on this point has been unduly hesitant, presumably because of the weight and authority carried by the opinions of Emile Bertaux. In his classic book that great scholar attributed the verses — he was not aware of the extant mosaic fragments, in his days concealed by the eighteenth century ceiling — to Alfanus' homonym and successor who occupied the see of Salerno from 1086 to 1121[16]. Modern students have not accepted this view and have included our six verses into the canon of the poetic oeuvre of Alfanus I, who was, of course, not only a prominent churchman but also one of the great literary and intellectual figures of eleventh century Italy[17]. The words, and the sentiments expressed, are entirely plausible as those with which he, as a co-founder, wished to be commemorated in his Cathedral[17a]. It is true that he may not have lived to see them actually executed in mosaic. The church, it is now

---

[12] Cf. e. g. Ss. Cosma e Damiano in Rome. The verses have been reproduced in the same location in the new mosaic. G. Paesano, Memorie per servire alla storia della Chiesa Salernitana II. Salerno 1852, 223f., n. (b), erroneously stated that the inscription was in the pavement of the apse. On this error, subsequently repeated by L. Staibano, see de Angelis, op. cit. supra n. 3, 24.

[13] Lentini, op. cit. 225f. Certainly the verses, even if aligned in the same band, need not have been meant as a single poem; cf. e. g. the mosaic inscription at the base of the conch of the apse of S. Clemente in Rome, where two couplets are arranged in a single line in such a way that the two verses of the first are separated by the second. Cf. G. Matthiae, Mosaici medioevali delle chiese di Roma. Rome 1967, 303, n. 15.

[14] Cf. E. Bertaux, L'Art dans l'Italie méridionale I. Paris 1904, 190.

[15] Acocella, op. cit. 26f.

[16] Bertaux, op. cit. 190.

[17] Lentini, op. cit. 225f., 242.

[17a] H. Bloch, in his forthcoming book on Monte Cassino, compares our couplets with the dedicatory verses of Ms. lat. 1202 in the Vatican Library, in which very similar sentiments are expressed in regard to Abbot Desiderius, certainly within the latter's lifetime and again with the help of a play on the word *pater*:

"Faciat super astra beatum
Pater hunc socium fore patrum"

(D. M. Inguanez and M. Avery, Miniature Cassinesi del Secolo XI. Montecassino 1934,

agreed, probably was not founded until 1080[18]; and Alfanus died in October, 1085[19]. But the building had been consecrated by Pope Gregory VII earlier in that year[20], and even if work had not progressed with quite the same speed and energy as in Desiderius' new Abbey Church at Monte Cassino — which was Alfanus' great model and which was also dedicated within five years of its founding — the apse mosaic could well have been in place at that time. In any case, nothing precludes its attribution to the years immediately following. On this purely internal evidence "circa 1085" is, in fact, a probable date for our mosaic. Consideration of the art historical affiliations of the work will further support this dating.

The fragments have their closest known relatives in two well-known mosaic decorations in Rome — those of S. Clemente and S. Maria in Trastevere. In both these churches we find on the wall of the apse the symbols of the Evangelists placed on either side of a central medallion. In both, the angel of St. Matthew and the eagle of St. John occupy positions corresponding to those they hold in Salerno. In both, the symbols are half-length figures equipped with pairs of triple wings and floating in a cloudy "sky." We have already noted the similarity of the frame of the central medallion with that at S. Clemente (fig. 3). Another unusual feature is the jewel or "bulla" which the Salerno eagle wears around its neck and which recurs in S. Maria in Trastevere. The floral garlands which in all three churches form the frame of the composition within the conch itself are also closely comparable[21].

In the light of this relationship, which has often been recognized, it is obvious that there must be some historical connection between the Salerno mosaic and the Roman ones. To assume that they are totally independent one from the others defies all probability. It is also clear, however, that the Salerno mosaic cannot be a derivative of these Roman works. For one thing,

[5]). That poem has also been attributed to Alfanus by a number of scholars; cf. LENTINI, op. cit. 223f.

[18] A. BALDUCCI, *Rassegna Storica Salernitana* 18 (1957) 156ff.; A. PANTONI, *Benedictina* 13 (1959) 152, n. 170.

[19] N. ACOCELLA, La figura e l'opera di Alfano I di Salerno. *Rassegna Storica Salernitana* 19 (1958) 1ff., esp. 64.

[20] Bernoldi Chronicon, s. a. 1085 (*MGH* Scriptores V 444).

[21] For the two Roman mosaics see MATTHIAE, op. cit. supra. n. 13, Text, 279ff. and 420ff. (on restoration); Plate Vol., figs. 228ff. and diagram of S. Maria in Trastevere mosaic at end. Although the eagle in the latter mosaic is in large part restored, it is not likely that the jewel around its neck is a motif introduced by a restorer without basis in the original mosaic, the less so since the same detail also occurs on a closely related fresco at S. Croce in Gerusalemme (for references see infra, n. 37). For this unusual motif, see D. MALLARDO, *Riv. Arch. Crist.* 25 (1949) 87ff.

it has a clear priority over them in purely chronological terms. The mosaics of S. Maria in Trastevere were commissioned by Pope Innocent II (1130—43). Those of S. Clemente are not so securely dated but can be safely attributed to the period of Cardinal Anastasius, who rebuilt the church during the pontificate of Pope Paschal II (1099—1118) and who died in 1125[22]. Thus, even allowing for the possibility that the Salerno mosaic was not executed until after the death of Alfanus I in 1085, the South Italian work still precedes its nearest relative in Rome by a number of years. This by itself would seem to rule out the possibility of its being influenced by the Roman "school"[23]. For there is no evidence at all of the work of S. Clemente having been preceded in the late eleventh century by similar decorations in other Roman churches.

On stylistic grounds, too, it seems unlikely that the Salerno mosaic should depend on the Roman ones. Anyone who examines carefully what remains of the angel of St. Matthew at Salerno (fig. 4) must be impressed by his full-bodied presence, the careful molding of jaw, lips and neck, and particularly the rich drapery of the mantle bunched at the waist in a multiplicity of small folds whose opulent, ruffle-like effect is heightened by sharp highlights. There is nothing like this at S. Clemente or in any other known mosaic or painting done in Rome during the period in question. The angel's drapery, however, also enables us to go beyond such purely negative conclusions; for it contains a tell-tale detail indicative of the source of this art. His tunic, which is shaded blue (as distinct from the mantle, which is shaded grey) and adorned at the sleeve with a gamma-shaped gold clavus, forms at the back a long, thin fold descending from the shoulder and tucked into the richly pleated "waist-band" just referred to. In spite of the damage in this area, the tuck, which takes the shape of a small S curve, is quite unmistakable. Now this is a motif familiar to all students of Byzantine art, where it became a standard convention, particularly in the Comnenian period. Both standing and seated figures are apt to show it[24], and it became a florid mannerism in late Comnenian

[22] See, most recently, TOUBERT, op. cit. supra n. 8, 100, n. 4.

[23] As assumed, for instance, by S. ORTOLANI, op. cit. supra n. 6, 301, 314, n. 14.

[24] Cf. e. g. some of the figures in the mosaic of the Communion of the Apostles at St. Michael's in Kiev (V. N. LAZAREV, Michailovskie Mozaiki. Moscow 1966, pls. 16, 20); many figures in the mosaics of the Norman period in Sicily (DEMUS, op. cit. supra n. 6, pls. 28A, 29A, 33, 34, 40, 42, 49A, 56, 67 etc.); or, in miniature painting, Ms. 2 in the Panteleimon Monastery on Mount Athos (K. WEITZMANN, Aus den Bibliotheken des Athos. Hamburg 1967, pl. 16). When tunic and mantle are of different colors, as, for instance, in the Kiev mosaic and the Panteleimon miniature, it is clear that in Byzantine art proper the fold under discussion and the loop it forms at the waist normally belong to the mantle and not to the tunic. The Salerno mosaicist in using the motif for the tunic seems to have departed from the original Byzantine norm. This reinterpretation of the motif (which may account for the strange, angular shape of the gold clavus on

art[25]. There is, so far as I know, no securely dated Byzantine work of the eleventh century in which the motif appears[26]. But its "invention" must date back at least to 1070 A. D. For it crops up in the work of the illuminators who at that time adorned manuscripts for Desiderius of Monte Cassino and whose strong and direct dependence on Byzantium is beyond question (fig. 7). Indeed, as Otto Demus has shown, the angel of the Annunciation in Monte Cassino Ms. 99 (a work of 1072 A. D. or shortly thereafter) is practically a copy of the corresponding figure in a mosaic in the church of the Monastery of Vatopedi on Mount Athos[27]. The mosaic, which also shows the little loop, can thus be confidently claimed as an eleventh century work and, in fact, as a representative of the art brought to Monte Cassino by the craftsmen whom Desiderius procured from Constantinople[28].

Our Salerno angel, then, has antecedents in Byzantium; or, at any rate, there is in the design of this figure an unmistakable Byzantine ingredient. Once this is realized everything falls into place. For the Monte Cassino miniature is not merely a convenient stepping stone for the scholar who seeks to anchor the angel's drapery design in Byzantine art of the eleventh century. It indicates the route actually traveled by that design before reaching Salerno. Archbishop Alfanus was a close and lifelong friend of Abbot Desiderius. He had been a monk at Monte Cassino, was present at the dedication of Desiderius' new church in 1071 and wrote an ode in praise of the new building[29], as well as a series of *tituli* which probably accompanied the biblical paintings in the atrium of Desiderius' church[30]. The architecture of his own cathedral

the angel's sleeve) perhaps has to do with the presence of another element in the design of the angel's drapery, namely, a freely floating swath which issues from behind the angel's back and is definitely part of the mantle. For this latter motif see infra p. 159.

[25] Cf. e. g. the angel of the Annunciation at Kurbinovo; J. Beckwith, Early Christian and Byzantine Art. Baltimore 1970, fig. 237.

[26] Some figures in the mosaics of the Nea Moni in Chios seem to show it, as it were, *in statu nascendi*; cf. A. Grabar, Byzantine Painting. Geneva 1953, 108. — O. Morisani, Bisanzio e la pittura Cassinese. Palermo 1955, fig. 7.

[27] O. Demus, Byzantine Art and the West. New York 1970, 27 and figs. 27, 28. Monte Cassino Ms. 99 was written in 1072 A. D., but E. A. Lowe considered that only the dedication scene on p. 1 is of that date and that the other pen-and-ink drawings, including the Annunciation on p. 5, were added somewhat later on pages that had been left blank (Scriptura Beneventana. Oxford 1929, commentary on pl. 68).

[28] For the mosaic see G. Millet, Monuments de l'Athos I: Les Peintures. Paris 1927, pl. 1, 2. A. Xyngopoulos had already attributed it to the eleventh century and, more precisely, to the early years of that century (Mosaïques et fresques de l'Athos, in: Le Millénaire du Mont Athos, 963—1963, Études et Mélanges II. Venice 1964, 247ff., esp. 248).

[29] *PL* 147, 1234ff.; cf. Lentini, op. cit. supra n. 11, 233f., no. 10. — N. Acocella, *Napoli Nobilissima* 3 (1963) 67ff.

[30] Lentini, op. cit. 238, no. 32. — Acocella, op. cit. supra n. 11, passim.

closely followed that of the new basilica at Monte Cassino, as was indicated earlier[31]. There is every likelihood, therefore, that the mosaics also were inspired by, and influenced from, that source.

We know that the making of mosaic was one of the tasks, if not the major task, for which Desiderius had brought in Byzantine expertise. Finding that the craft had long fallen into disuse in Italy, he had obtained artists from Constantinople to decorate with mosaic the apse, the arch and the vestibule of his new church[32]. Thus it would appear that the very existence of mosaic in and around the main apse of Alfanus' church is due to the Archbishop's desire to emulate the example of Monte Cassino. Desiderius' mosaics were destroyed long ago, and it is impossible to decide whether there was any relation in subject matter between them and those of Alfanus. Not enough is known on this score in either case[33]. But the occurrence at Salerno of a Byzantine stylistic convention that in the second half of the eleventh century was new in Byzantium itself finds its natural explanation through the Monte Cassino relationship.

In fact, the question arises whether the Salerno mosaic could not itself have been, wholly or in part, the work of Desiderius' Byzantine artists. In theory this is quite possible since the time interval is only half a generation or a little more. We do not know what the Greek mosaicists did after completing their work on Desiderius' church. We do know that the Abbot had a large number of his young monks trained by them in order that their craft might not again be lost in Italy[34]. It is more likely, perhaps, that the decoration at Salerno is due to some of these disciples. In any case, however, we come here as close as we ever shall to the work of Desiderius' mosaicists at Monte Cassino.

As for the mosaics of Rome, and more specifically those of S. Clemente, they must be a subsequent offshoot from the same branch. This can be stated

[31] Schiavo, op. cit. supra n. 6, passim. — Pantoni, op. cit. supra n. 6, passim. Cf. supra p. 154.

[32] Chronicon Casinense III 27 (*PL* 173, 748f.).

[33] For Salerno see supra, p. 153. As regards the apse mosaic of Monte Cassino, all we know is that it included figures of St. John the Baptist and St. John the Evangelist; cf. Chron. Cas. III 28 (*PL* 173, 749).

[34] Chron. Cas. III 27 (*PL* 173, 749). Mosaic is known to have been used for the decoration of the apses of two other churches rebuilt by Desiderius, namely, the church of St. Martin at Monte Cassino and that of St. Benedict in Capua. For St. Martin's cf. Chron. Cas. III 33 and 34 (*PL* 173, 761ff.); for St. Benedict in Capua, where work was begun during the last years of Desiderius' life and completed by Oderisius, his successor as abbot of Monte Cassino, cf. M. Monaco, Sanctuarium Capuanum. Naples 1630, 164f.; Bertaux, op. cit. supra n. 14, , 186. (The latter church was consecrated not in 1118, as Bertaux states, but in 1108; cf. *PL* 173, 858.)

with confidence without opening the whole complex of the so-called Benedictine Question. It must always be remembered that unless the San Clemente mosaics are brought into relationship with the Desiderian revival they hang completely in the air[35]. Recently Helène Toubert has drawn attention to the historical link which existed between the builders of S. Clemente and Monte Cassino, particularly in the person of Leo of Ostia[36]. The close relationship between the Roman mosaics and those of Salerno reinforces and illuminates this connection. We have said earlier that the two decorations cannot be totally independent one from another. The only question is whether the artists of S. Clemente were acquainted with the work at Salerno itself or whether the resemblance is due to common roots in the Desiderian school. Be this as it may, S. Clemente represents stylistically a phase subsequent to that of the Salerno mosaic. Abstraction and linearism have progressed apace. The angel's face is thin, bloodless and mask-like, his drapery far more schematic and summary, and the little tell-tale loop has disappeared (fig. 3)[37]. The Salerno angel is closer to the Byzantine source and the order of the two angel figures is irreversible. It is in this sense that the Roman work helps to corroborate the attribution of the Salerno mosaic to the period before or soon after the death of Alfanus I.

Pointing, as they do, both back to the Monte Cassino of Abbot Desiderius and forward to the Roman mosaic decorations of the period after 1100, the Salerno fragments lead us to look afresh at the words of the Cassinese Chronicle already cited. It was Desiderius' intent to establish a craft tradition so that the art of mosaic making should not again be lost in Italy. In this, it appears, he was entirely successful. To be sure, his was not the only effort made in his lifetime to reimport the medium. During the same period Byzantine mosaicists were also called to Venice[38]. But the Monte Cassino workshop

[35] See, for instance, the following "explanation" of the making of the S. Clemente mosaic, which amounts in effect to a counsel of despair: "... si ebbe ricorso a un gruppo di maestri mosaicisti, fatti venire chi sa da dove, ma presumibilmente addestrati in un paese del Levante, non meglio determinabile" (G. J. Hoogewerff, *Atti Pontif. Accad. Rom. Archeol.*, Rendiconti 27 [1951—54] 305).

[36] Toubert, op. cit. supra n. 8, 152.

[37] This is surely true regardless of possible restorations in the S. Clemente angel; cf. also the near-replica of this figure in the painted decoration of the triumphal arch of S. Croce in Gerusalemme (Wilpert, op. cit. supra n. 3, pl. 251, 1), recently republished and studied by G. Matthiae (Gli affreschi medioevali di S. Croce in Gerusalemme. Rome 1968, with color plate) and C. Bertelli (Un problema medioevale "romano". *Paragone* 231 [1969] 3ff., with fig. 1).

[38] See, most recently, O. Demus, *Starinar*, N. S. 20 (1969) 53ff., where the figures of the twelve apostles in the main apse of the Cathedral of Torcello are attributed to a date before or about 1050 A. D.

clearly did become a fountainhead from which within the next generation the craft was carried both South into Campania and North to papal Rome; and the process of acclimatization was so rapid that even in the early derivatives the Byzantine stylistic inheritance became all but unrecognizable. The controversies which have surrounded the art historical attribution of both the Salerno and the S. Clemente mosaics eloquently bespeak this fact. Surely these scholarly debates would have given Desiderius great satisfaction.

This quick absorption of the transplanted Byzantine art medium calls for some further comment. To explain the phenomenon we must, I submit, take into account the iconographic programs of the decorations concerned and the intent of the patrons as revealed in these programs. For S. Clemente this aspect has been explored so exhaustively and so convincingly in Helène Toubert's recent study[39] that only the briefest recapitulation is needed here. The S. Clemente mosaic constitutes an elaborate and somewhat eclectic effort to recreate the kind of mosaic decoration that adorned the Roman churches of what may broadly be called the Early Christian period. This clearly applies to Salerno too. The composition on the arch — repeated in enriched form at S. Clemente — derives from prototypes such as Galla Placidia's mosaic on the triumphal arch of S. Paolo fuori le mura and the mosaic of Pope Felix IV on the wall around the apse of Ss. Cosma e Damiano[40]. The arrangement at both Salerno and S. Clemente, with the angel to the left and the eagle to the right of the central motif, corresponds specifically to that at Ss. Cosma e Damiano. St. John's symbol at Salerno, while no match for the proud Roman eagle in the sixth century work, clearly is modelled after that image[41] or one very much like it. The triple wings of the symbols are a characteristic Early Christian motif[42]. The angel's drapery, in addition to its Byzantine details discussed above, also displayed a typically Early Christian feature, namely, a swath of the mantle issuing from behind the figure's back just beneath the wings and freely floating in the breeze (fig. 4)[43]. The extent to

[39] Op. cit. 122ff.

[40] St. Waetzoldt, Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom. Vienna and Munich 1964, 32 and fig. 39; p. 64 and fig. 453.

[41] Matthiae, op. cit. supra n. 13, fig. 131; compare the close-up view of the Salerno eagle reproduced by Ortolani, op. cit. supra n. 6.

[42] Cf., e. g., the symbols in the mosaics of the Baptistery at Naples, where this motif is particularly clear (J.-L. Maier, Le baptistère de Naples et ses mosaiques. Fribourg 1964, pls. 2, 6, 8ff.); also those in the Roman mosaic of Sta. Pudenziana (Wilpert, op. cit. supra n. 3, pls. 42—44). The scriptural basis is Apoc. 20, 8.

[43] Cf. supra n. 24. I cite for comparison the flying angels in the mosaics of S. Vitale in Ravenna (F. W. Deichmann, Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna. Wiesbaden 1958, fig. 314f., angels to left). The angel in S. Clemente shows the swath descending from the shoulder, which is another variant of the motif in Christian art of

which the composition in the conch of the apse also harked back to early prototypes is hard to determine since so little is known about it. But the floral garland by which it was framed was certainly modelled after those which one finds in a corresponding position in early apse mosaics in Rome[44]; and if the ground was indeed blue[45] it would be, for the eleventh century, a palpably archaizing feature. For the Virgin as the principal figure in an apse mosaic the early antecedents are numerous[46].

In any event, there can be no doubt that at Salerno, no less than at S. Clemente, the mosaicists were called upon to emulate monuments that can broadly be called Early Christian. And, as was pointed out long ago by Emile Bertaux[47], there is every reason to believe that the same was true of the lost mosaics of Monte Cassino as well. They, too, were part of an Early Christian revival program. This applies not only to the architecture[48] but also, and most emphatically, to at least one known element of the mosaic decoration, namely, the verse inscription on the *arcus major* which was adapted from an inscription in a corresponding position in St. Peter's in Rome. The adaptation, incidentally, has been attributed to Alfanus[49].

Desiderius' whole transaction — and its sequel — must be seen in this light. Of course, we shall never know what his own mosaics actually looked like. But it may be suspected that even in them a good deal of the Byzantine stylistic identity was already lost. He imported Byzantine craftsmen not to create Byzantine mosaic on Italian soil but to create Early Christian mosaic. He merely wanted the Greeks' technical expertise in order to incorporate in his building a feature he considered indispensable if it was to be a true recreation of an Early Christian basilica. The motivation was quite different from what it was to be subsequently in Sicily where the Norman rulers again imported the craft from Byzantium. Although Roger II and his successors also bent the mosaic medium to their particular needs, essentially they wanted to surround themselves with the splendor of the Basileus. Hence the need

the early centuries; cf., e. g., the half-length figure of Moses in the apse of S. Apollinare in Classe (ibid., fig. 390).

44 Cf., e. g., S. Lorenzo fuori le mura; S. Agnese (Matthiae, op. cit. supra n. 13, figs. 90, 101f.).

45 See supra n. 10.

46 See C. Ihm, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts. Wiesbaden 1960, Index, s. v. "Maria".

47 Op. cit. supra n. 14, 188ff.

48 Cf. R. Krautheimer, *Art Bull.* 24 (1942) 27f.

49 Lentini, op. cit. supra n. 11, 238, no. 32; Acocella, op. cit. supra n. 11, 31ff. In addition, the verses which were inscribed in the apse of Desiderius' church had an exact counterpart in the Basilica of the Lateran, but here the chronological relationship is problematic; cf. Acocella 43ff.

to procure fresh Byzantine teams for almost every major undertaking and the faithful reflection through a period of two generations of successive phases in the development of metropolitan Byzantine mosaic styles. In the Desiderian orbit, on the contrary, the Byzantine identity got lost very quickly because from the outset the artists were made to follow non-Byzantine models and because the patrons' purpose and motivation were entirely different from what they were in Sicily.

What this motivation was has again been explained very fully by Helène Toubert in regard to S. Clemente. She has related the Early Christian revival so evident in the mosaics of that church and other contemporary works in Rome to the *renovatio* ideology that was an integral part of the movement of Ecclesiastical Reform[50]. But this applies not only to the period of Paschal II and Calixtus II. It is true also of Desiderius of Monte Cassino and Alfanus of Salerno, both prominent representatives of the Reform movement in the age of Hildebrand[51]. The popes of the period of the Concordat of Worms may have proclaimed their attachment to the Roman past — and more particularly to that golden age of the papacy, the centuries from Silvester I to Gregory the Great — more emphatically and explicitly in visual images[52]. But the effort to give this attachment pictorial expression goes back to the time of Gregory VII. The Salerno mosaic bears clear witness to this.

To return, in conclusion, once more to the Monte Cassino Chronicle: Should not the famous reference to *magistra Latinitas* and her long neglect of the art of mosaic making[53] also be seen in this light? As a matter of fact, the Chronicler's statement was anticipated by Alfanus of Salerno, who in his poem on Monte Cassino speaks of a period of 450 years during which the technique of representing the human figure *in vitrea . . . materia* had been unknown in Italy[54]. In the Chronicle the time interval becomes "more than

50 Toubert, op. cit. supra n. 8, 152ff.

51 For Alfanus, who expressed his adherence to Hildebrand's ideas in a famous ode (*PL* 147, 1262f.), see Acocella, op. cit. supra n. 19, passim. Desiderius, though likewise associated with Hildebrand/Gregory VII throughout his career, can be called a "Gregorian" only with qualifications. But he, too, was definitely a man of the Reform (cf. J. Haller, Das Papsttum II/1. Stuttgart 1937, 406. — F. X. Seppelt, Geschichte der Päpste III. Munich 1956, 115f.). For the relationship between the Reform movement and the Early Christian revival in Italian art (and the art of Monte Cassino in particular) in the age of Hildebrand, see W. Weisbach, Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst. Einsiedeln and Zurich 1945, 54ff., especially 58ff.

52 Toubert, op. cit. 153f. and fig. 53.

53 See supra n. 32.

54 *PL* 147, 1237; cf. supra n. 29. The poem precedes the Chronicle, the composition of which was not undertaken until the time of Abbot Oderisius when Alfanus (who had originally been asked to write the Chronicle) was no longer alive; cf. M. Manitius, Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters III. Munich 1931, 546.

500 years". In either case, the statement is obviously an error and, as has often been pointed out, seems to reveal its authors' poor knowledge of art history. After all, it would not have required a great deal of research to find out that a whole series of mosaics had been made in Rome within the past 250 years. But what if our authors were aware of these mosaics and deliberately ignored them because these works did not reach the level of what they considered "Latin mastery"? Rather than being poor art historians they would turn out to be, for their time, extraordinarily discriminating ones[55]. And again it would be a glorification of a period in art that came to an end with the sixth century — the same period to which Alfanus paid homage in his mosaic[56].

[55] This was suggested as long ago as 1827 by C. F. von Rumohr, who wrote a propos of the supposed error in the Monte Cassino Chronicle: "Auch neueren Forschern dürfte es ankommen können, einmal, was ihnen durchaus verächtlich scheint, als nicht vorhanden anzusehen, als nicht der Rede wert unberührt zu lassen" (Italienische Forschungen I. Berlin and Stettin 1827, 288).

[56] In a lecture delivered at a Royal Historical Society Conference on "History and the Arts" in September, 1971, I have dealt more fully with some of the problems touched upon in the last part of this article. The lecture, entitled "The Gregorian Reform and the Visual Arts: A Problem of Method", will be published in the *Transactions of the Royal Historical Society*, 1972.

1 Salerno, Cathedral. Mosaic on East Wall of Transept

2 Salerno, Cathedral. Detail of Fig. 1

3 Rome, S. Clemente. Mosaic on Wall surrounding Apse

4 Salerno, Cathedral. Detail of Fig. 1: Symbol of St. Matthew

5 Salerno, Cathedral. Detail of Fig. 1: Symbol of St. John

6 Salerno, Cathedral. East Wall of Transept. Detail (1933)

7 Monte Cassino, Library. Ms. 99, p. 5, Detail

JACQUELINE LAFONTAINE-DOSOGNE / BRUXELLES

L'ÉGLISE RUPESTRE DITE ESKI BACA KILISESI ET LA PLACE DE LA VIERGE DANS LES ABSIDES CAPPADOCIENNES

Avec quatre planches

L'Eski Baca kilisesi — l'Eglise de l'antique cheminée — est un des sanctuaires rupestres que j'ai naguère signalés dans la vallée du Melendiz Suyu, entre les villages de Belisirma et d'Ihlara[1]. Depuis lors, elle est restée pratiquement inconnue. Outre un certain intérêt de ses dispositions architecturales, elle conserve, à l'abside de la chapelle sud, une représentation de la Vierge orante, entourée de deux anges et surmontée du Pantocrator, qui, à ma connaissance, reste unique dans le cadre du décor absidal byzantin.

Ce m'est un plaisir tout particulier que de dédier cette brève et modeste étude au savant qui, par un de ses nombreux ouvrages: Byzantine Mosaic Decoration[2], livre aussi solide et brillant qu'il est léger de poids, a été un promoteur et reste un maître dans le domaine si important des programmes décoratifs des églises byzantines.

La disposition architecturale

L'église doit sa dénomination turque au fait qu'elle s'est partiellement écroulée sous l'action d'un torrent qui a creusé son lit du haut en bas de la falaise. De l'extérieur, son aspect évoque une cuisine de monastère vue en coupe, avec sa sortie de fumée qui se prolongerait jusqu'au sommet de la paroi rocheuse (fig. 1). Elle faisait partie d'un monastère situé à une petite distance de la rivière, sur la rive gauche, entre Saint-Georges et la Sümbüllü kilise, presque en face de l'église construite appelée Karagedik kilisesi, qui se trouve sur la rive droite; elle est très malaisée à découvrir d'en bas, dissimulée qu'elle est par des rochers[3]. Par malheur, nous l'avons visitée tard dans la

---

[1] Dans Nouvelles notes cappadociennes. *Byz* 33/1 (1963) 121—183 et 42 figg. (= NNC), cf. p. 157. N. et M. THIERRY, Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dağı. Paris 1963 [1964] (=THIERRY, Hasan Dağı), mentionnent erronément sous cette appellation une autre église rupestre, dépourvue de peintures, cf. p. 35.

[2] O. DEMUS, Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium. Londres 1948 (= DEMUS, Decoration).

[3] Ce sont les villageois qui nous l'ont indiquée. Pour la localisation, cf. NNC, fig. 21.

journée, et nous n'en avons pas levé le plan, ni noté les dimensions. Les documents photographiques pallieront partiellement cette lacune d'information.

Il s'agit d'une église double. L'église principale, une petite basilique voûtée mononef, est aujourd'hui à ciel ouvert. Il n'en subsiste que les parois est et sud (fig. 2). La paroi est fait office de barrière de choeur et donne accès à une large abside, outrepassée comme il est de règle en Cappadoce; la paroi sud est creusée de deux grandes niches profondes à fond plat, vraisemblablement des *arcosolia*. Le tout est dépourvu de décor peint. Seule une moulure indique le départ de la voûte en berceau et se prolonge le long de l'arc oriental; la même moulure est employée de manière identique dans les *arcosolia*. La nef se prolongeait à l'Ouest par un narthex — le mur de séparation a disparu — qui s'ouvre sur un couloir dans la profondeur du rocher. Ce couloir se termine par un *arcosolium*, dont le creusement a abîmé une Déisis qui ornait à l'origine la paroi du fond; à gauche, il s'ouvre sur la chapelle sud. Une ouverture, sans doute postérieure, pratiquée dans la niche ouest de la paroi sud de l'église, permet également d'accéder à la chapelle. Celle-ci est un parecclésion assez étroit, voûté en berceau, pourvu d'une abside outrepassée et surélevée; un *arcosolium* est ménagé dans la paroi sud; le sol est creusé de tombes.

Les églises doubles ne sont pas rares en Cappadoce. Tantôt il s'agit de deux nefs pratiquement identiques, tantôt la chapelle subsidiaire affecte une autre forme et des dimensions plus réduites; ce parecclésion peut être plus ou moins isolé de la nef principale, il peut même parfois être pourvu d'une entrée indépendante[4]. Dans la vallée même du Melendiz Suyu, il s'en rencontre plusieurs exemples. Ainsi, la Pürenli Seki kilisesi présente deux nefs parallèles mais dont seule la principale dispose d'une entrée[5]; la Ballık kilise a une large nef à deux absides sensiblement égales à laquelle est accolée une nef étroite à petite abside; dans le cas de la Karanlık Kale kilisesi, à l'église en croix inscrite s'ajoute une chapelle mononef, communiquant seulement avec le couloir d'accès à l'église et non avec l'église elle-même[6]. Il se peut que le complexe de l'Eski Baca kilisesi ait présenté à l'origine une formule analogue — la porte percée dans *l'arcosolium* de l'église principale paraissant postérieure —, quoique la disposition des sanctuaires soit inversée: dans le premier

[4] On en trouvera de nombreux exemples dans l'ouvrage de G. de Jerphanion, Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce. Paris 1925—42, 2 tomes en 2 parties chacun, 3 vol. de planches (= Jerphanion); cf. notamment les plans aux pl. 28, 1 (Saint-Eustathe de Göreme), 61, 2 (Tokalı kilise 2), 149, 4 (Saints-Apôtres de Sinasos), 160 (Sainte-Barbe de Soğanlı), 181, 1—2 (Belli kilise), 195, 2 (Karabaş kilisesi).

[5] Thierry, Hasan Dağı, fig. 30, p. 138.

[6] Ibid., fig. 7, p. 36. Pour la Ballık kilise, cf. NNC 159.

cas, le couloir donne d'abord accès à la chapelle et ensuite à l'église principale, dans notre cas, c'est le contraire.

Le problème des églises doubles ou d'églises pourvues de chapelles est intéressant en soi[7]. Comme il s'agit généralement de sanctuaires de monastères, ces pratiques architecturales reflètent des fonctions liturgiques — commémoration de saints patrons, de fondateurs ou de moines — ou bien funéraires. Certaines de ces chapelles sont de caractère nettement funéraire, telle la chapelle subsidiaire de la Yılanlı kilise[8], à laquelle on accède par la paroi nord du narthex: elle est à nef transversale, creusée de cinq tombes parallèles, et à vaste abside malheureusement dépourvue de décor; la tombe du fond est surmontée d'un *arcosolium* orné d'une Déisis, thème eschatologique et par excellence funéraire. Une telle chapelle a sans doute été funéraire dès l'origine; d'autres ont pu le devenir en raison des nombreux ensevelissements qui s'y pratiquaient. Certains décors des annexes ou chapelles latérales de Cappadoce ont aussi un caractère votif, démontré par la présence de cycles hagiographiques — ce qui remonterait à l'ancien usage des *martyria*[9]. Sans doute faut-il rapprocher ces pratiques de celles qui sont attestées pour la Syrie, où les offices commémoratifs en l'honneur du saint local ou des morts n'ont pas été introduits dans l'église principale du monastère, ou catholicon, tandis que, en revanche, la liturgie du dimanche se déroulait là seulement[10]. Ces nombreuses chapelles répondaient aussi au désir de donateurs aux ressources modestes[11].

Le rapport entre les deux chapelles de l'Eski Baca kilisesi n'est pas tout à fait clair. Plus petite que l'église écroulée et taillée plus profond dans la falaise, la chapelle sud ne semble pas pouvoir être considérée comme le sanctuaire primitif ni comme le sanctuaire principal du monastère. Nous reviendrons sur cette question à propos de son décor absidal.

L'église écroulée étant dépourvue de décor, il est difficile d'ajouter des commentaires à la description donnée plus haut. La barrière de choeur, toutefois, mérite qu'on s'y arrête un instant. Comme le montre la fig. 2, elle est constituée par la paroi est, réservée dans le rocher du sol à la voûte, et est percée d'une porte centrale à laquelle on accède par deux marches, d'une baie à droite et d'une niche à gauche. Les dimensions modestes de l'église et la hauteur relativement grande de la porte expliquent que la paroi ait été maintenue pleine, sans ouverture dans la partie supérieure, comme c'est

[7] G. Babić, Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction et programmes iconographiques (*Bibl. Cah. Arch.* 3). Paris 1969 (= Babić, Annexes), 82—83.

[8] Thierry, Hasan Dağı, fig. 20, p. 90 et pl. 57a.

[9] G. Babić, Annexes 82 et 118.

[10] Ibid. 13—14.

[11] Ibid. 82.

ordinairement le cas, et donc sans effet de linteau surmontant la porte. Une telle formule est cependant d'application dans de très nombreuses églises cappadociennes, même dans le cas de chapelles modestes[12]. La paroi orientale, percée d'une porte et éventuellement de baies ou de niches, est coupée à hauteur du cul-de-four, dont le décor est donc visible de la nef[13]. Nous reproduisons un exemple inédit, celui d'une église proche de l'Ala kilise de Belisirma, que les villageois appellent Küçük Ala kilise[14], où l'effet de linteau est très accentué (fig. 3). Ailleurs, le plus souvent, la paroi reste plane et s'interrompt à une petite distance au-dessus de l'arc des baies. Dans les églises à colonnes, cette formule est également adoptée pour les absides centrales, mais les absides latérales offrent une paroi pleine au-dessus de l'ouverture de la porte: cette partie, ornée d'une peinture, s'harmonise visiblement au décor du cul-de-four de l'abside centrale; les absides latérales étant plus basses, un tel effet n'est pas réalisable autrement.

Il existe cependant une autre formule plus proche de celle de l'Eski Baca kilisesi. Elle se rencontre, notamment, dans la chapelle supérieure de Belli kilise 2, dans la vallée de Soğlanlı[15], et, dans la vallée même de Belisirma, à la Yılanlı kilise[16], toutes deux du XIe siècle. La paroi qui s'ouvre sur le choeur, par une porte de forme analogue à celle de notre église, reste pleine; mais elle est en retrait par rapport à l'arc triomphal déterminant la limite orientale de la nef, et l'ensemble est orné de peintures, géométriques et figuratives. En outre, la porte est assez grande pour permettre au regard d'appréhender le décor de l'abside.

Nulle recherche analogue dans notre église, où on a affaire à un travail des plus sommaires et grossiers, au point qu'aucun élément de style ou de datation ne s'y peut découvrir. Le seul élément du décor, les moulures à la base des voûtes, elles-mêmes de l'exécution la plus pauvre, relèvent d'une formule ancienne, qui a perduré. En fait, compte tenu du manque d'indices de datation, nous proposerons, pour une raison de vraisemblance, de la dater approximativement de la même époque que la chapelle sud, c'est-à-dire du Xe siècle.

---

12 Comme la chapelle 27 de Göreme, cf. JERPHANION, pl. 133, 2; d'autres exemples, passim.

13 Le meilleur exemple est fourni par la Karanlık kilise (JERPHANION, pl. 97, 2). Une formule analogue se rencontre parfois pour les entrées: à la chapelle 21 de Göreme (JERPHANION, pl. 20, 4), la porte centrale et les niches latérales, non percées, sont surmontées de trois niches plates en arc outrepassé; cf. aussi les vestibules de Kılıclar et de Bezir Hanı (Ibid., pl. 21, 1 et 2).

14 Cf. NNC 143.

15 JERPHANION, pl. 184, 1.

16 THIERRY, Hasan Dağı, pl. 53 et fig. 23, p. 103.

Le décor absidal de la chapelle sud et la place de la Vierge dans les absides cappadociennes

L'intérêt de la chapelle sud est concentré dans son décor absidal, le seul qui soit conservé. (fig. 4—5) Une Vierge orante en occupe la partie centrale, entourée de deux anges inclinés — au-dessus de celui de droite, un reste d'inscription, qui peut s'interpréter soit comme ΑΓΓΕΛΟС[17], soit comme Ο ΑΡ(χαγγελος) ΓΑΒΡΙΗΛ — et surmontée d'un buste du Pantocrator en médaillon[18]. Deux arbres s'élèvent entre la Vierge et les archanges. L'arc de l'abside est bordé d'ornements géométriques et stylisés: chevrons sur l'arc, motifs en forme de rectangles, les uns vides et marqués de deux traits au centre, les autres remplis d'un pointillé, à la douelle — y compris dans la partie supérieure, qui est plus souvent occupée par un motif distinct, par exemple une croix.

Si l'ensemble du décor se laisse appréhender sans difficulté, la couche picturale est inégalement conservée. Les élégantes figures d'anges sont vêtues de grandes robes blanches aux nombreux plis marqués de vert, qui sont les parties les mieux conservées; les pans qui retombent de leurs mains voilées sont ornés de *clavi* pourpre. Les ailes, finement dessinées, sont de teinte rosâtre. Les chairs des visages ont viré à un brun assez foncé et les chevelures, indistinctes, se perdent dans la paleur des nimbes. Avec plus de raideur, ils rappellent les anges qui entourent le Christ dans l'abside de l'église de Bahadin de Belisirma, que l'on date de la deuxième moitié du Xe ou de la première moitié du XIe siècle[19]. Ils se rapprochent de certains décors de la deuxième moitié du Xe siècle dans la région de Göreme, ceux du Pigeonnier de Çavuş In (963—969) et de Tokalı kilise 2[20], mais aussi de peintures plus anciennes. En particulier, le traitement des mains voilées par un pan du vêtement est semblable à Ayvalı kilise (913—920)[21].

La partie médiane a davantage souffert de l'action des eaux. Le Pantocrator a cependant conservé ses chairs foncées, la croix bleue, bordée d'un trait sombre, de son nimbe, et le décor précieux du Livre, clair sur un fond pourpre ou brun; mais la peinture de la chevelure et du vêtement est tombée. Tel qu'il se présente, il n'est pas sans rappeler certaines figures de Direkli

---

17 Cette dénomination — alors qu'on attendrait plutôt celle d'ἀρχάγγελος — se rencontre notamment au Pigeonnier de Çavuş In, cf. JERPHANION I 525.

18 Cf. aussi M. RESTLE, Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien. Recklinghausen 1967, 3 vol. (= RESTLE, Kleinasien), III, fig. 329.

19 RESTLE, Kleinasien II, fig. 519, date proposée: 1ère moitié du XIe siècle; THIERRY, Hasan Dağı, pl. 75 a et b, date proposée: 2ème moitié du Xe siècle (p. 173).

20 RESTLE, Kleinasien, e. a. pl. 321—322 et 108, 111.

21 N. et M. THIERRY, Ayvalı kilise ou pigeonnier de Gülli Dere, église inédite de Cappadoce. *Cah. Arch.* 15 (1965) 97—154 (= THIERRY, Ayvalı kilise), fig. 12, p. 117: Isaïe et le séraphin auprès du Christ en gloire, et fig. 9, p. 110: Présentation du Christ au temple.

kilise à Belisirma (976—1025)[22]. La Vierge est plus abîmée encore. Le tracé de la main gauche et quelques parcelles du manteau sont encore nets, le reste est brouillé et estompé. Toutefois, il paraît certain qu'elle ne portait pas devant la poitrine l'Enfant en médaillon, selon le type de la Blachernitissa ou du Signe: aucune trace d'un tel motif ne peut être décelée et, d'ailleurs, la présence du Pantocrator rendrait l'hypothèse invraisemblable. Au-dessus du front, le maphorion est orné du motif aux quatre perles, l'un des rares ornements du costume byzantin de la Vierge, qui se rencontre dans d'autres peintures cappadociennes. Le bas de la silhouette a disparu, ainsi sans doute que le marchepied, une niche à fond plat ayant été creusée postérieurement en cet endroit, pour les besoins du culte.

Quant aux arbres, pour autant que l'artiste se soit inspiré de la nature, ils évoquent des peupliers, avec un tronc élancé et un feuillage aux petites feuilles nettes, pris dans des formes arrondies (celui de droite est particulièrement bien conservé). Tout en étant différents, ils rappellent, par le traitement, les arbres de l'Ascension d'Ayvalı kilise, de la chapelle 6 de Göreme ou du Pigeonnier de Çavuş In[23], mais, à vrai dire, il s'agit d'une tradition largement répandue dans l'art byzantin.

Certaines parties de ce décor ont été plus que d'autres exposées à l'action de l'eau du torrent, mais certaines couleurs ont aussi moins bien résisté que d'autres. Ainsi, le bleu du fond, à l'origine sans doute assez profond, est brouillé et délavé; il se confond avec la bande plus foncée du sol, qui devait être peinte en vert. Enfin, chose curieuse, la peinture de la partie inférieure de notre scène a dégouliné sur l'enduit clair, imparfaitement conservé, du bas de l'abside.

Incontestablement, ce décor était d'une belle qualité. Il relève des traditions artistiques proprement byzantines, ce qui, dans la vallée de Belisirma, est, *grosso modo*, le fait d'une série de sanctuaires groupés près du village du même nom, tandis qu'une série d'autres, sur le territoire d'Ihlara, ressortissent à un art plus orientalisant[24]. Des comparaisons stylistiques peuvent s'opérer — elles ont été évoquées — avec des églises de ce groupe de même qu'avec des décors peints d'autres régions de la Cappadoce rupestre. S'il s'apparente par certains traits à des peintures du premier quart du X[e] siècle, l'harmonie de la composition, le caractère élaboré des plis des vêtements des anges — où les *clavi* impriment cependant une note ancienne —, le rapprochent

[22] THIERRY, Hasan Dağı, pl. 89a.

[23] Cf. THIERRY, Ayvalı kilise, fig. 11, p. 114 et RESTLE, Kleinasien, fig. 56 et 321.

[24] Outre THIERRY, Hasan Dağı et RESTLE, Kleinasien, cf. mes c. r. de ces deux ouvrages dans *BZ* 58 (1965) 131—36 et 63 (1970) 117—22. Il s'agit en fait d'un art arménisant. Cf. aussi mon article sur la Çömlekce kilise de Gelveri, à paraître dans les Mélanges offerts à V. Lazarev.

des plus élégantes peintures de la deuxième moitié du X[e] siècle à Göreme, celles du Pigeonnier de Çavuş In et de Tokalı kilise 2. Une certaine raideur des figures incite à les placer avant les peintures de l'église de Bahadin. Il semble ainsi que le décor absidal de la chapelle sud de l'Eski Baca kilisesi puisse être daté, avec la prudence qu'impose l'état matériel de la peinture, du deuxième tiers du X[e] siècle.

Le thème iconographique, on l'a dit, est unique dans une abside byzantine. Par son sujet et sa signification, il s'inscrit pourtant sans difficulté dans le cadre des représentations absidales en usage à Byzance. En effet, l'abside est l'emplacement habituel de l'image de la Vierge dans les églises byzantines à partir du IX[e]—X[e] siècle. On l'y rencontre déjà à l'époque préiconoclaste, dès le VI[e] siècle, mais de manière occasionnelle. Rappelons les cas de la basilique euphrasienne de Poreč, de Sainte-Marie-la-Grande à Ravenne[25], de la Panagia Kanakaria à Lythrangomi et de l'Angeloktistos à Kiti, en Chypre[26], de chapelles de Saqqara[27] et de Baouît. Il s'agit de la Vierge à l'Enfant, trônante ou debout, rarement de l'orante, bien que ce type soit attesté au début du VIII[e] siècle dans l'oratoire de Jean VII au vieux Saint-Pierre de Rome[28].

Dans certaines chapelles coptes, la niche entière est réservée à la Vierge trônant avec l'Enfant, qu'elle allaite parfois, avec valeur de symbole de l'Incarnation[29]. Le type de l'orante est limité à la paroi inférieure de l'abside, sous une figuration du Christ en gloire (la Vierge assise avec l'Enfant peut se trouver aussi en cet endroit), entourée des apôtres. Pareille composition rappelle l'Ascension, surtout lorsque la Vierge et les apôtres lèvent la tête vers le Christ en gesticulant, mais ces mêmes personnages peuvent affecter une attitude frontale, et il s'agit plutôt d'une évocation de la Deuxième venue. C'est, en fait, une théophanie-vision dont la réalité est attestée par le témoignage de la Vierge et des apôtres[30]. La Vierge entre des saints, placée sous

[25] Cf. Chr. IHM, Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts. Wiesbaden 1960 (= IHM, Apsismalerei), 173—74 (la mosaïque de Ste-Marie-la-Grande n'existe plus); pour Poreč, cf. CH. DELVOYE, L'art byzantin. Arthaud 1967, fig. 23.

[26] IHM, Apsismalerei, pl. XVI et XVIII, 2; pour Kiti, cf. aussi W. FR. VOLBACH et J. LAFONTAINE-DOSOGNE, Byzanz und der christliche Osten (*Propyläen Kunstgesch.* 3). Berlin 1968, fig. 9.

[27] Chapelle 1719: J. E. QUIBELL, Excavations at Saqqara (1905—1910), 4 vol. Le Caire 1907—1912, IV 134 et pl. XXIII.

[28] IHM, Apsismalerei 156—157; DELVOYE, L'art byzantin, fig. 27 (conservée à Saint-Marc de Florence).

[29] A. GRABAR, Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique, 2 vol. de texte, 1 vol. de pl. Paris 1946 (= GRABAR, Martyrium), II 212—213.

[30] Ibid. 209—211, 293.

une vision de Dieu, est considérée comme un symbole de l'Incarnation, même si l'Enfant n'est pas présent, et son image est en relation étroite avec le sacrifice qui se déroule sur l'autel[31].

C'est ainsi que la Vierge a supplanté le Christ dans les absides à l'époque de la restauration des images, pour des raisons dogmatiques, afin de souligner la nature humaine du Christ, et aussi architecturales: en effet, la disposition des églises en croix inscrite à coupole permettait de réserver au Christ la place la plus haute, au sommet de la coupole qui figurait le monde invisible, tandis que dans l'abside, intermédiaire entre le domaine sacré et le monde terrestre, règnait la Théotokos, symbole de l'Incarnation[32]. Les programmes décoratifs mis en place après l'Iconoclasme, dans la deuxième moitié du IXe siècle, réserveront systématiquement l'abside à la Vierge, sans qu'il soit nécessaire que le sanctuaire lui fût dédié. Elle se présente tantôt trônant, comme à Sainte-Sophie de Constantinople ou à Sainte-Sophie de Thessalonique[33], tantôt debout, comme à la Dormition de Nicée[34], dans les deux cas avec l'Enfant. Mais le type de l'orante est également attesté, par la description qu'a laissée Photios d'une église inaugurée au Palais impérial, ou près de celui-ci, entre 858 et 865, et qui était dédiée à la Vierge[35]. Ce type s'est répandu en dehors de l'Empire. On sait qu'une Vierge orante ornait l'abside de l'église de la Vierge de Vladimir, la Desjatinaja, à Kiev (989—96), et la formule sera reprise à la Sainte-Sophie de Jaroslav, vers 1045[36]. Elle se retrouve dans plusieurs sanctuaires byzantins des XIe et XIIe siècles: la Panagia des Chaudronniers à Thessalonique (fig. 8), la Néa Moni de Chios[37], la Panagia de

[31] Ibid. 212. M. Grabar souligne aussi les liens étroits de l'orante avec l'imagerie des martyria, tandis que la Vierge trônante dérive plutôt du Christ en majesté, p. 292—294.

[32] Demus, Decoration, 14sqq. — V. Lazarev, Storia della pittura bizantina. Turin 1967 (= Lazarev, Storia), 126—127. — A. Grabar, L'Iconoclasme byzantin. Dossier archéologique. Paris 1957 (= Grabar, Iconoclasme), 183sqq.

[33] C. Mango, Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul. Washington 1962, fig. 106 et p. 80. — Lazarev, Storia 142. — Byzanz und der christl. Osten, fig. 10b. — Pour Thessalonique, Lazarev, Storia, fig. 80 et p. 115sq.

[34] Lazarev, Storia, fig. 77, date proposée: peu après le concile de Nicée de 787; pour d'autres auteurs, elle date de la 2ème moitié du IXe, cf. Grabar, Iconoclasme, fig. 119 et p. 154—155, 194, 254—255.

[35] On a cru longtemps à tort qu'il s'agissait de la Néa de Basile 1er. R. Jenkins et C. Mango, The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius. *DOP* 9—10 (1956) 125—140, l'identifient comme la Théotokos du Phare; Grabar, Iconoclasme, y voit l'église de la Vierge Hodigitria de Michel III, p. 183—184; cf. aussi Lazarev, Storia 128—129.

[36] Cf. Lazarev, Storia 152—153. C'était aussi, e. a., le cas à la Sainte-Sophie de Novgorod de 1108 (p. 226).

[37] Cf. A. Orlandos, Monuments byzantins de Chios, 2 vol. Athènes 1930, pl. 18.

Livadia en Chypre (fig. 7), Saint-Nicolas Kasnitzis à Kastoria[38], et extra-byzantins, des XIIe et XIIIe: la chapelle Saint-Nicolas à Studenica, S. Maria e Donato à Murano, la Panagia d'Asinou en Chypre[39], et encore à l'époque des Paléologues. L'orante figure entre deux anges dans les décors peints mais elle est isolée (ou bien les anges sont à l'écart) dans les décors en mosaïque, ce qui s'expliquerait par des raisons esthétiques[40]. La Vierge trônant avec l'Enfant reste cependant le type le plus fréquent.

La Théotokos se substitua donc aux théophanies divines à la conque des absides, et on a pu dire qu'après le Xe siècle, il était rare d'y trouver une autre image[41]. Cette remarque ne s'applique guère à la Cappadoce. Non seulement c'est la théophanie-vision qui perdure au Xe siècle et plus tard encore[42], mais, dans la série de décors peints figurés, qui va de la fin du IXe à la fin du XIIIe siècle en Cappadoce, la Vierge occupe très rarement cette place d'honneur. A partir du XIe siècle, le thème du Christ en gloire sera remplacé par la Déisis — la figure centrale restant le Christ, mais la Vierge et le Prodrome, et parfois aussi des anges ou d'autres saints, intervenant à ses côtes —, qui constitue dès lors le thème absidal habituel. Il y a cependant quelques exceptions à cette règle générale. La Vierge apparaît dans la conque de l'abside centrale de quelques sanctuaires du Xe siècle: la chapelle no 6 de Göreme, celle d'El Nazar et celle de Güllü Dere 2, et, à une époque plus tardive, à la triconque d'Ortaköy[43]. Elle y trône avec l'Enfant entre deux anges ou des saints, sauf à Güllü Dere 2 où elle se présente en médaillon. Ce parti, qui indique une influence rapide des formules en usage dans la capitale ou les grands centres, n'a pas eu force de loi. En fait, il en va ainsi, dans une

[38] Cf. S. Pelekanides, Καστοριά I. Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι, Πίνακες. Thessalonique 1953, pl. 48. — M. Demus place avec raison ces fresques, plutôt qu'au XIe siècle, vers le milieu du XIIe, dans son Rapport complémentaire, in: Actes du XIIe Congrès intern. d'Études byzantines à Ohrid 1961. Belgrade 1963, 344, n. 4.

[39] K. Papadopoulos, Die Wandmalerei des XI. Jahrhunderts in der Kirche ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΩΝ ΧΑΛΚΕΩΝ in Thessaloniki. Graz—Köln 1966 (= Papadopoulos, Wandmalerei), 26. — Ihm, Apsismalerei 63.

[40] Papadopoulos, Wandmalerei 27. A l'époque considérée, cette opinion me paraît préférable aux raisons chronologiques parfois invoquées à ce sujet (Lazarev, Storia 157; Demus, Decoration 21), bien que la Vierge entre deux anges soit en effet d'un type préiconoclaste.

[41] Grabar, Martyrium 213.

[42] Par exemple à Sainte-Barbe de Soğanlı (vers 1020), cf. Jerphanion pl. 186, 2. Pour le succès de la formule après l'Iconoclasme, cf. J. Lafontaine-Dosogne, Théophanies-visions auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images. Synthronon (*Bibl. Cah. Arch.* 2). Paris 1968, 135—143. Toutefois, les visionnaires disparaissent des compositions absidales après le Xe siècle.

[43] Cf. Jerphanion I 96; I 178 et pl. 40, 1 (à El Nazar, le Christ est représenté trônant dans l'absidiole sud, p. 179); I 592; II 241.

certaine mesure, dans d'autres pays de l'Orient chrétien, la Géorgie et l'Arménie, où des habitudes analogues se constatent dans des décors monastiques ou provinciaux[44]. Il semble qu'il faille voir, dans l'adoption des thèmes du Christ en gloire et de la Déisis, une caractéristique monastique et populaire, probablement en raison de leur contenu eschatologique[45].

Dans les absides centrales des églises de Cappadoce, au Xe et encore au XIe siècle, la Vierge est souvent figurée à la paroi inférieure, généralement debout et en orante, sous une figuration du Christ trônant, entourée d'anges et d'apôtres auxquels peuvent se joindre St Jean-Baptiste et des Pères de l'Eglise[46]. Il existe d'autres formules: à la Sümbüllü kilise, c'est la Blachernitissa entre deux anges qui est représentée sur la paroi de l'abside, sous un buste d'archange en médaillon[47]. Sous le Christ en gloire de la Yılanlı kilise, la Vierge à l'Enfant trône entre les apôtres[48]. Cela rappelle les images des absides coptes et toute une tradition iconographique préiconoclaste où la Vierge jouait à la fois le rôle de témoin de la vision divine et de symbole de l'Incarnation, tandis que la présence du Prodrome n'est pas sans annoncer l'adoption prochaine du thème de la Déisis. La Vierge a parfois aussi trouvé place sur l'arc triomphal, surtout dans des décors de la série la plus ancienne, en des compositions qui peuvent revêtir une grande solennité, comme la Vierge en mandorle entre deux anges inclinés de la chapelle de la Vierge de Kızıl Çukur[49].

Toutes ces images de la Vierge, au bas des absides centrales ou sur le tympan est, paraissent compenser, jusqu'à un certain point, son absence de

[44] En Géorgie, à côté de Vierges absidales d'inspiration aussi byzantine que celles d'Ateni ou de Gelati, citons le Christ en gloire de Nakipari (1130) ou la Déisis du monastère d'Udabno, cf. Š. Ja. Amiranašvili, Istorija gruzinskoj monumentalnoj živopisi I. Tbilisi 1957, pl. 149 et 24 (la peinture d'Udabno est datée par Mme Virsaladze de la fin du Xe ou du début du XIe siècle, plutôt que du IXe). Pour l'Arménie, où on connaît peu de décors peints de cette époque (la peinture de la conque d'Aghtamar est perdue), on peut citer le Christ en gloire du monastère de Tatev, datant de 930.

[45] La formule de caractère liturgique de la Sainte Table se rencontre une seule fois en Cappadoce, cf. J. Lafontaine-Dosogne, Une église inédite de la fin du XIIe siècle en Cappadoce: la Bezirana kilisesi dans la vallée de Belisirma. *BZ* 61 (1968) 291—301.

[46] Outre Jerphanion, passim, cf. J. Lafontaine-Dosogne, L'église aux Trois Croix de Güllü Dere en Cappadoce et le problème du passage du décor «iconoclaste» au décor figuré. *Byz* 35 (1965) 175—207, voir 187—188.

[47] Restle, Kleinasien, fig. 496. — Thierry, Hasan Dağı 178. La figure de la Vierge est légèrement décalée à droite à cause de la fenêtre.

[48] Restle, Kleinasien, fig. 499.

[49] Cf. N. et M. Thierry, Eglise de Kizil-Tchoukour. Chapelle iconoclaste. Chapelle de Joachim et d'Anne. *Monuments Piot* 50 (1958) 105—146, voir fig. 18 p. 131. Des images analogues apparaissent aux Saints-Apôtres de Sinasos, à la chapelle 1 de Güllü Dere et à Ayvalı kilise (Jerphanion II 67 et pl. 150, 2; Restle, Kleinasien, fig. 331; Thierry, Ayvalı kilise 117—118).

la conque. Par ailleurs, si, poursuivant une ancienne tradition, les peintres cappadociens continuent généralement de réserver cette place au Christ, alors que c'est la Vierge qui y règne dans les églises proprement byzantines, ils accordent volontiers à la Mère de Dieu les absides latérales — ce qui, en revanche, est inexistant à Byzance[50]. Là encore, les formules sont variées. Au Pigeonnier de Çavuş In, la Vierge trône avec l'Enfant entre deux anges inclinés dans l'abside sud[51]. Dans l'église de Kılıclar (fin du Xe siècle), elle se tient debout avec l'Enfant entre quatre saints, tandis qu'en dessous se déroule une Communion des apôtres (bien qu'il s'agisse d'une église en croix à coupole, l'abside centrale était encore traditionnellement occupée par un Christ en gloire)[52]. A la Théotokos de Göreme, la Vierge à l'Enfant est debout entre un saint évêque et un saint martyr dans l'absidiole nord; dans l'abside nord de la Cambazlı kilise (XIe siècle ?), la Vierge trône avec l'Enfant entre Ste Anne (et peut-être St Joachim) dans l'abside nord[53]. Dans le bras nord de la chapelle 3 de Balkham Deresi, qui est en croix libre, la Vierge à l'Enfant trône entre deux saints, sans doute Pierre et Paul, et deux donateurs, qui paraissent s'adresser à elle bien que le décor concerne St Pierre et St Paul et que cette partie du sanctuaire leur fût sans doute consacrée[54].

Le cas des églises doubles est parfois troublant, surtout si les deux parties sont pareilles, mais là aussi il paraît certain que la Vierge était représentée dans l'abside subsidiaire. Le cas le plus ancien est celui de la chapelle du stylite Nikétas, à Ortahisar (fin du IXe siècle), où la Vierge à l'Enfant trône entre les archanges à l'abside du vaisseau nord[55]. S'il s'agissait de l'église principale, cette représentation serait à rapprocher des rares images absidales du Xe siècle mentionnées plus haut, mais, le vaisseau sud étant perdu, le cas reste douteux. L'abside double de la Yusuf Koç kilisesi comporte au Nord la Théotokos présentant l'Enfant et au Sud une Déisis[56], qui était certainement le

[50] Babić, Annexes 138, ne cite qu'un exemple de la Vierge orante en pied dans une abside latérale, celui du diaconicon de l'église Saint-Sauveur à Kučevište, en Macédoine (avant 1348).

[51] Restle, Kleinasien, fig. 329.

[52] Jerphanion I 203 et pl. 53, 1.

[53] Jerphanion I 123 et pl. 37, 1. — N. et M. Thierry, Une nouvelle église rupestre de Cappadoce: Cambazlı kilise à Ortahisar. *Journal des Savants*, janv.-mars 1963, 5—23, voir 9. On trouve parfois aussi la Vierge sur la paroi inférieure d'une abside latérale, en particulier dans la chapelle 15a de Göreme, où, quoique sur le côté, son aspect est solennisé par les anges qui montent la garde auprès d'elle, cf. G. P. Schiemenz, Verschollene Malereien in Göreme: Die «archaïsche Kapelle bei Elmalı Kilise» und die Muttergottes zwischen Engeln. *OCP* 34 (1968) 70—96, voir 85 et fig. 10.

[54] Cf. Jerphanion II 53 et Babić, Annexes 82.

[55] G. P. Schiemenz, Die Kapelle des Styliten Niketas in den Weinbergen von Ortahisar. *JÖB* 18 (1969) 239—258, voir fig. 7.

[56] N. Thierry, Quelques églises inédites en Cappadoce. *Journal des Savants*, oct.—

motif principal. A la Ballık kilise, l'abside nord, décorée d'une Annonciation surmontée du buste du Pantocrator, est sans doute la principale; dans l'abside sud figure la Vierge à l'Enfant, debout entre St Athénogénis et Ste Paraskèvi[57]. Le choix du Nord ou du Sud ne semble guère avoir de signification, il est fonction des conditions de creusement le long des parois rocheuses.

La place qu'occupe la Vierge absidale dans les décors cappadociens est peut-être particulièrement claire à la Direkli kilise de Belisirma. Dans ces peintures, datées des règnes de Basile II et Constantin VIII (976—1025) et qui sont probablement du début du XI[e] siècle, la conque de l'abside centrale est occupée par un Christ trônant entouré de Marie et de St Jean-Baptiste — ce qui constitue une Déisis classique, probablement la plus ancienne dans une abside cappadocienne[58] — et des bustes de St Pierre et de St Paul en médaillon; au registre inférieur se tient la Vierge orante, entre des Pères de l'Eglise; sur l'arc triomphal, le buste du Pantocrator, dans un cercle irisé, est entouré de deux archanges en vêtements impériaux. A l'abside nord (fig. 6), la Vierge trône dans la conque avec l'Enfant, entre deux anges inclinés, les mains voilées, et deux saints, dont Zacharie; en dessous, des saints évêques; le décor de l'arc triomphal est perdu (l'abside sud n'a pas conservé son décor). Dans les églises à colonnes de Göreme encore, c'est une Déisis qui orne l'abside centrale tandis que la Vierge à l'Enfant trône dans l'abside nord[59]. Tout se passe comme s'il y avait eu un décalage de programme, car les Vierges de ces absides latérales pourraient parfaitement, en général, convenir à des absides centrales. Il convient aussi de souligner le fait que nous avons affaire ici à des églises en croix inscrite à coupole, qui auraient aisément permis l'adoption des programmes méso-byzantins classiques, c'est-à-dire comportant la Vierge à l'abside centrale et le Pantocrator à la coupole. Mais la tradition de réserver l'abside centrale au Christ a néanmoins perduré en Cappadoce. Le choix de la Déisis permettait certes de garder le Christ dans son emplacement traditionnel

déc. 1965, 625—635, voir 630—631 (l'auteur rapproche à tort cette église des églises à colonnes de Göreme, qu'elle date, comme Jerphanion, du milieu ou de la deuxième moitié du XI[e] siècle, mais qui doivent être de la fin du XII[e] siècle).

[57] Cf. NNC 159 et fig. 34 (abside nord). Ceci tendrait à infirmer la remarque de Jerphanion selon laquelle c'est le premier vaisseau qui serait toujours le plus important (II 60).

[58] Cf. NNC 146; pour l'abside centrale, Restle, Kleinasien, fig. 521—522 et Thierry, Hasan Dağı, pl. 89a; la conque de l'abside nord n'a pas encore été reproduite. Le processus d'adoption de la Déisis était sans doute entamé depuis longtemps, ainsi que le montrent les figures de la Vierge et du Prodrome introduits dans la théophanie absidale d'Ayvali kilise en 920—930 (cf. Thierry, Ayvalı kilise 130—131 et fig. 23).

[59] Jerphanion I 398, 434 et 456, pl. 125, 1 (Çarıklı kilise, où la Vierge est en demi-figure).

tout en y introduisant la Vierge. Ce procédé formel repose aussi sur des considérations religieuses et, en l'occurrence, compte tenu du caractère du thème, eschatologiques, qui devaient apparaître primordiales aux moines cappadociens.

La chapelle sud de l'Eski Baca kilisesi était vraisemblablement une annexe du sanctuaire nord, tant par ses dimensions plus réduites que par le thème de son décor absidal. Comment celui-ci a-t-il pu se constituer et quelle était sa signification? Nous essaierons pour terminer de répondre à cette double question.

La Vierge orante entre deux anges, séparés par des arbres, sous une figuration du Christ, évoque à première vue une partie d'Ascension. Ce thème, qui se rencontre à l'époque préiconoclaste dans les absides mais déjà aussi dans les coupoles de certains sanctuaires (l'exemple des Saints-Apôtres de Constantinople fut le plus célèbre et le plus imité), se retrouvera après l'Iconoclasme dans des coupoles d'églises, dont la plus ancienne est la Sainte-Sophie de Thessalonique (vers 900)[60]. Bien adapté aux coupoles aplaties de l'architecture des hautes époques, l'Ascension se dispose moins bien dans les coupoles plus étroites et plus élancées des périodes suivantes. D'autre part, ce thème opère une sorte de transition dans l'adoption, dès le IX[e] siècle, du motif isolé du Pantocrator, et il apparaît bientôt comme un archaïsme, d'autant plus que la Vierge orante entre deux anges et les apôtres qu'il comporte fait double emploi avec la Vierge de l'abside. A cet égard, le cas d'une autre église de Thessalonique, la Panagia des Chaudronniers, est très net (vers 1028)[61]. En dépit de quoi, l'Ascension continuera de décorer les coupoles de sanctuaires extérieurs à l'Empire ou provinciaux, comme San Marco de Venise (où il s'agit d'une inspiration délibérée des Saints-Apôtres de Constantinople), d'églises cappadociennes, d'églises russes du XII[e] siècle; à l'époque des Paléologues, il redeviendra assez fréquent[62]. La composition se scinde de façon à laisser la calotte au Pantocrator tandis que la Vierge, un ou deux anges (séparés par des arbres et qui ne s'inclinent pas), parfois le Baptiste, et les apôtres, sont figurés sur le tambour.

Des éléments d'une Ascension ont pu être réadaptés au cadre de l'abside, comme c'est le cas dans la Sicile du XII[e] siècle, en particulier à la cathédrale

[60] Byzanz und der christl. Osten, fig. III. — Lazarev, Storia, fig. 81—86 (Vierge orante fig. 83). Sur le problème de l'Ascension dans les coupoles, cf. Lazarev, Storia 128sqq. et S. Dufrenne, Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin et postbyzantin. *L'Inform. d'hist. de l'art* 10 (1965) n° 5, 185—199, voir 189sqq.

[61] D. E. Euangelides, Ἡ Παναγία τῶν Χαλκέων. Thessalonique 1954, fig. 2, p. 46, pl. 8—9, et p. 51. — Papadopoulos, Wandmalerei 21sqq. Cf. infra, n. 70.

[62] Cf. S. Dufrenne, op. cit. supra, n. 60.

de Cefalù (1148)[63]. La Vierge se tient debout en orante entre quatre anges, portant les vêtements impériaux, qui s'inclinent légèrement vers elle, sous le buste du Pantocrator qui occupe le cul-de-four; les apôtres, vus de face, sont répartis sur les deux registres inférieurs. Il est évident qu'on est loin d'une représentation historique de l'Ascension — pas d'arbres, quatre anges inclinés et surtout pas de mandorle soutenue par les anges. C'est plutôt une évocation de la Deuxième venue en même temps que l'adaptation du décor méso-byzantin habituel, conçu pour les églises à coupoles, à un édifice basilical: l'absence de coupole a eu pour effet de réintégrér le Christ dans son emplacement primitif, à l'abside, où il conserve toutefois l'aspect du Pantocrator classique. On pourrait songer à un cas de ce genre à propos de la chapelle sud de l'Eski Baca kilisesi, où la voûte en berceau ne pouvait pas recevoir le Pantocrator, mais, à vrai dire, il y a de nombreux cas en Cappadoce où le Christ demeure à l'abside en dépit de l'existence d'une coupole. Par ailleurs, les arbres qui séparent la Vierge des anges adorateurs ne viennent pas nécessairement d'une Ascension, ils évoquent aussi bien le vieux motif des palmiers encadrant le personnage principal, debout ou trônant dans les absides paléochrétiennes, comme la Vierge de Lythrangomi[64]. En Cappadoce même, les arbres servent parfois à séparer des saints quelconques[65].

D'autres décors absidaux de la même région se rapprochent du nôtre, du point de vue de l'organisation formelle: l'Annonciation surmontée du Pantocrator dans l'abside nord de la Ballık kilise, ou encore la Vierge Blachernitissa entourée d'anges et de saints sous un buste d'archange en médaillon à la Sümbüllü kilise[66]. Si on agrandit le cadre, notre image peut aussi se rapprocher de celle de l'abside nord de l'église de Kılıclar, où la Vierge à l'Enfant, debout entre des saints, dans la conque, apparaît au regard comme surmontée par le Pantocrator qui règne dans la calotte[67]. Pareille relation entre la Vierge de l'abside et le Pantocrator de la coupole est d'ailleurs consciente chez les programmateurs byzantins. Peut-être n'apparaît-elle nulle part aussi bien qu'à Sainte-Sophie de Kiev, où une relation particulièrement étroite s'établit entre l'orante isolée dans la conque, les trois personnages d'une Déisis représentés en médaillon sur l'arc au-dessus d'elle, plus haut, sous la coupole, le

[63] Cf. O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily. Londres 1949, pl. 1—3 et p. 219sqq. A Monreale, dans une composition absidale similaire, la Vierge trône avec l'Enfant, ibid., pl. 59.

[64] Ihm, Apsismalerei, pl. XVI, et passim pour d'autres exemples.

[65] Ainsi à la chapelle 6 de Göreme, cf. Jerphanion I 96.

[66] Pour Ballık kilise, cf. NNC, fig. 34a et p. 159; pour Sümbüllü kilise, cf. supra, n. 47.

[67] Jerphanion, pl. 53, 1.

buste du Christ-prêtre en médaillon et enfin le Pantocrator entouré d'anges dans la coupole[68].

En ce qui concerne le thème même de la Vierge entre deux anges sous une figuration divine, on en trouve des exemples dans des décors contemporains, mais Dieu est évoqué par sa main, comme c'était déjà le cas à la Dormition de Nicée. A El Nazar, la Vierge à l'Enfant trône entre deux anges sous la main divine qui sort du ciel au-dessus de sa tête, tenant une couronne (le thème se rencontre déjà à Poreč)[69]. Mais c'est à Thessalonique qu'il faut chercher l'exemple qui se rapproche le plus du nôtre. A la conque de l'abside de la Panagia des Chaudronniers figure la Vierge debout, en orante, entourée de deux anges inclinés et surmontée de la main divine sortant du ciel (fig. 8)[70]. Cette représentation, qui reste également unique, est proche de la nôtre tant du point de vue formel que dans sa signification profonde. Elle n'est pas identique, cependant, la main divine évoquant surtout l'Incarnation, dirigée qu'elle est vers la Vierge, tandis que la Vierge d'Eski Baca élève sa prière vers le Pantocrator qui la reçoit. L'inscription qui borde l'arc de l'abside à Thessalonique est de caractère liturgique; elle personnalise l'image et conviendrait sans doute mal à la nôtre. Si la fonction de la Vierge absidale est de témoigner de l'Incarnation, l'orante a en outre une fonction protectrice, celle d'intercéder auprès du Christ en faveur des humains. C'est une des raisons qui ont fait le succès de ce type dans les églises provinciales ou extra-byzantines, sans doute aussi dans les sanctuaires princiers[71]. A cet égard, l'orante de Kiev fournit un exemple d'une grande valeur démonstrative, puisqu'elle est accompagnée d'une inscription qui met l'accent sur sa fonction de protectrice[72].

Toutes ces comparaisons incitent à penser que la Vierge de l'Eski Baca kilisesi doit essentiellement être considérée comme une médiatrice. En quelque sorte, notre image est un équivalent de la Déisis. Ceci rejoint les préoccupations si souvent observées en Cappadoce, et confère à la chapelle sud un caractère

[68] Cf. V. N. Lazarev, Mozaiki Sofii Kievskoj. Moscou 1960, croquis d'ensemble à la p. 27.

[69] Cf. Jerphanion, pl. 40, 1, ou Restle, Kleinasien, fig. 6; pour Poreč, cf. Delvoye, L'art byzantin, fig. 23.

[70] Papadopoulos, Wandmalerei 29sqq. et fig. 5. Outre l'Ascension à la coupole, la Pentecôte occupe le bras est, tandis qu'un cercle irisé, au-dessus de l'abside, a probablement contenu une Hétimasie (p. 30). L'orante de l'abside s'intègre dans tout cet ensemble. Pour l'inscription, cf. p. 15 n. 11 (Evangelides n'avait pas remarqué la main de Dieu, et sa trancription de l'inscription est moins complète).

[71] Demus, Byzantine Mosaic Decoration 21.

[72] Lazarev, Mozaiki Sofii Kievskoj 162sqq. (il s'agit du Psaume XLVI [XLV] 6); idem, Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI Century. Londres 1966, 36sqq.

funéraire, non pas qu'il s'agisse de personnes précises, puisque les donateurs ne sont pas représentés, mais de l'ensemble de la communauté du petit monastère.

Cette étude, qui couvre un domaine restreint du programme décoratif des églises rupestres de Cappadoce, permet de mesurer les limites de l'influence proprement byzantine dans une province pourtant liée par tant de liens à la capitale, et de se faire une certaine idée des traditions en usage dans des établissements monastiques modestes et provinciaux.

1 Eski Baca kilisesi. Vue d'ensemble

3 Belisirma. Küçük Ala kılıse. Choeur

2 Eski Baca kilisesi. L'église principale

1 Eski Baca kilisesi. Vue d'ensemble

3 Belisirma. Küçük Ala kilise. Choeur

2 Eski Baca kilisesi. L'église principale

6 Belisirma. Direkli kilise. Conque de l'abside nord

7 Livadia. Mosaïque absidale

8 Thessalonique. Panagia des Chaudronniers. Conque de l'abside

VIKTOR LAZAREV / MOSKAU

BYZANZ UND DIE ALTRUSSISCHE KUNST

Mit vier Tafeln und einer Textabbildung

Das Problem des byzantinischen Erbes in der altrussischen Kultur beschäftigte schon immer weiteste Kreise von Schriftstellern und Wissenschaftlern. Man trat jedoch an seine Lösung von ganz entgegengesetzten Positionen heran. Wenn für Tschaadajew, ebenso wie für Voltaire, Byzanz „la misérable Byzance, objet du profond mépris"[1] war, so betrachteten die Slawophilen von Kirejewski bis Leontjew es hauptsächlich als den Urquell der gesamten russischen Kultur. Am konsequentesten äußerte diesen Standpunkt K. Leontjew, dem eine Renaissance des „Byzantinismus" vorschwebte, denn er war fest davon überzeugt, daß „der byzantinische Geist, die byzantinischen Ursprünge und Einflüsse wie das komplizierte Gewebe des Nervensystems den ganzen großrussischen Organismus durchdringen"[2].

Die Kunsthistoriker bezogen in den vorliegenden Problemen ebenfalls fast immer einander ausschließende Standpunkte. Für die einen war das alte Rus nicht mehr als eine Provinz von Byzanz, die unablässig unter dessen Einfluß stand, während die anderen der Ansicht waren, daß es sich schon in seiner frühesten Entwicklungsphase von Byzanz loslöste und selbständig weiterentwickelte. Diese letztere Anschauung wurde häufig von nationalistischen Gefühlen geschürt, die sich gegen die Realitäten verschlossen.

Wie die Forschungen der letzten Jahrzehnte gezeigt haben, kann weder der eine noch der andere Standpunkt von der heutigen Wissenschaft akzeptiert werden. Gewiß, Byzanz spielte eine gewaltige Rolle bei der Formierung der altrussischen Kunst, sein Einfluß war aber zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich und wirkte sich bei weitem nicht gleichartig auf die einzelnen Kunstgattungen aus. Hier spielten sich die Dinge nicht in gerader Linie ab. Es gab Zeiten der Annäherung und der Distanzierung, Zeiten, in denen die kulturellen und künstlerischen Bindungen jäh abbrachen, und solche, in denen sie nicht minder intensiv wiederaufgenommen wurden, kurzum, das war ein komplizierter dialektischer Prozeß auf verschlungenen Wegen.

[1] P. Čaadaev, Сочинения и письма I. Moskau 1913, 85 (Lettres Philosophiques).
[2] K. Leont'ev, Востек, Россия и славянство, Собрание сочинений 5. Moskau 1912, 139.

Was den Beitrag von Byzanz zur altrussischen Kunst angeht, muß man meines Erachtens drei Kardinalfragen hervorheben, die sich folgendermaßen formulieren lassen: Wann waren die Verbindungen mit Byzanz besonders fest und effektiv? Wie äußerten sich die byzantinischen Einflüsse in den einzelnen Kunstgattungen und kann man hier von einem Parallelismus reden? Wann begann der byzantinische Einfluß zu erlahmen und aus einem Stimulans zu einem Hemmnis zu werden?

Der früheste und aktivste Kontakt zwischen dem alten Rus und Byzanz läßt sich zwischen Ende des 10. und Anfang des 12. Jahrhunderts datieren (die Christianisierung 988/89, die Ankunft des griechischen Metropoliten mit Klerus, die verschiedentlichen politischen Annäherungen und Auseinandersetzungen mit dem Hof von Konstantinopel, das Erscheinen byzantinischer Meister und Kunstwerke im alten Rus).

Der erste sakrale Steinbau in Kiew ist die „Zehnt-Kirche" (die 996 vollendete Koimesis-Kirche). Der Vermerk des Chronisten, daß Fürst Wladimir griechische Meister berief, läßt keinen Zweifel daran bestehen, wo die Ursprünge dieser dreischiffigen Kreuzkuppelkirche mit Narthex zu suchen sind. Etwa um 1039 wurden an der Süd- und Nordseite Galerien hinzugefügt. Obwohl eine Rekonstruktion der Zehnt-Kirche, von der nur das Fundament erhalten geblieben ist, strittig bleibt, verweist alles auf Konstantinopel als den Ort, woher die Baumeister kamen: die Planung, die verdeckte Schichttechnik mit zurückgesetzten Ziegellagen und die Unterlagsbalken, die durch Pfahlreihen befestigt und mit Mörtel ausgegossen waren, ebenso wie bei mehreren Konstantinopler Bauten[3]. Letzterer Umstand veranlaßte F. I. Schmit, der die Fundamente der Konstantinopler Bauten nicht kannte, zu der Behauptung, daß bei der Errichtung der Zehnt-Kirche kaukasische Meister teilgenommen hätten[4]. Das (meiner Ansicht nach falsche) Junktim zwischen Kiewer und kaukasischer Architektur ist eine Frage für sich, die einer besonderen Untersuchung bedarf. Relevant ist etwas anderes: Mit der Zehnt-Kirche kam nach dem alten Rus aus Konstantinopel der byzantinische Steinbau mit seinem komplizierten Zentralkuppelbauplan, seiner vollendeten Überwölbung, seiner brillanten Technik und seinen dekorativen Attributen (Mosaiken, Marmorfliesen, Schieferkarniesen, Marmorbrüstungen usw.). Im Unterschied zum romanischen Westen, der vielerorts erst sukzessive von Holzkonstruktionen zu Steingewölben überging, erhielt das Kiewer Rus schon in der Frühzeit seiner Steinbauweise von Byzanz ein fertiges System von Gewölben und Kuppeln, was es ihm ermöglichte, Bauten von feinsinniger Raumgestaltung und beträchtlicher Höhe aufzuführen.

[3] Vgl. H. Megaw, The Original Form of the Theotokos Church of Constantine Lips. *DOP* 18 (1964) 296.

[4] Рн. Šмит, Искуство Древней Руси, Украины. Charkov 1919, 34—35.

Anders als die Zehnt-Kirche hat sich die Erlöser-Kathedrale in Tschernigow (1031 bis ca. 1036) vollständig erhalten (Abb. 1) und verweist wiederum unmißverständlich darauf, daß die Baumeister aus Konstantinopel stammen (drei Schiffe, Emporen, Narthex, fünf Kuppeln, zylinderförmiger Turm). Die in den letzten Jahren vorgenommenen Sondagen, die zum Teil das ursprüngliche Mauerwerk freilegten, förderten eine ausgesprochen byzantinische Technik zutage. Die freie, asymmetrische Komposition, die relativ ungebundene Raumgestaltung, die zweistufigen Blendbogen und die Zwergnischen der Fassade, die Ausstattung der Tamboure — all das hat direkte Entsprechungen in Konstantinopler Bauten. Von allen altrussischen Kirchen ist die Erlöser-Kirche in Tschernigow die byzantinischste.

Nicht von der Hand zu weisen ist, daß ein Teil der Erbauer dieser Kirche dann zum Bau der Sophien-Kathedrale in Kiew (seit 1037) überging (Abb. 2). Dort standen die Baumeister vor einer für das Konstantinopel des 11. Jahrhunderts ungewöhnlichen Aufgabe: sie hatten einen riesigen Sakralbau mit fünf Schiffen und geräumigen Emporen, die sich auch auf die Seitenschiffe erstrecken sollten, zu errichten. Somit kehrten sie gleichsam zu den Traditionen der Hagia Sophia zurück, denn im 11. Jahrhundert wurden in der Hauptstadt des Byzantinischen Reiches keine so großen Kirchen mit weitläufigen Emporen mehr gebaut. In der Kiewer Sophien-Kathedrale gibt es bereits mancherlei für ausgesprochen byzantinische Bauten Ungewöhnliches: die klar gegliederte stufenartige Komposition des Außenbaus, die dreizehn Kuppeln, die zum Teil mit der Notwendigkeit zu erklären sind, den riesigen Emporen viel Licht zuzuführen, die vielen massiven Kreuzpfeiler, die den Innenraum überladen. Die Sophien-Kathedrale in Kiew ist von einer Monumentalität, der ein gewisser für Frühbauten charakteristischer Archaismus anhaftet. Das fügt sich nicht mehr in den Rahmen des byzantinischen Stils, so viel für die byzantinische Hauptstadt Neues und Ungewöhnliches enthält diese Komposition.

Die weitere Entwicklung der südrussischen Architektur ging langsamer vor sich und zeichnete sich durch eine gewisse Traditionsgebundenheit aus. Es sind Kreuzkuppelbauten von kubischer Form mit vier bzw. sechs Pfeilern, zumeist mit einer Kuppel und Bogenabschluß der Fassaden, bisweilen mit hervortretenden Anbauten. Einzelne Details dieser Gebäude lassen sich leicht an analogen byzantinischen Kirchen finden, erscheinen jedoch in einer anderen Zusammensetzung. Eine entschiedene Abkehr von der byzantinischen Tradition und etwas prinzipiell Neues gegenüber den byzantinischen Bauten läßt sich hier jedoch nicht nachweisen. Dieser dialektische Sprung erfolgte später — Ende des 12. Jahrhunderts — und hängt mit einer neuen Entwicklungsphase der altrussischen Bauten zusammen, als ein tieferer Bruch mit der byzantinischen Tradition eintrat. Schwer zu sagen, welche Rolle dabei der

Meister Johannes aus Polozk und Pjotr Miloneg, ein Freund des Fürsten Rjurik Rostislawitsch (gestorben 1215), spielten und ob dieser Umsturz eine Folge ihrer Tätigkeit oder der sukzessiven organischen Entwicklung der Kiewer Architektur war, wie ukrainische Forscher annehmen. Auch zwei andere nicht minder wichtige Probleme tauchen hier auf: die Verbindungen mit Serbien und der romanischen Welt, die der altrussischen Kunst in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts machtvolle Anreize, besonders im Bereich der Plastik, boten. Wie dem auch sei, schon die vom Baumeister Johannes errichtete Kathedrale des Erlöser-Euphrosyne-Klosters in Polozk (vor 1159) ist das Beispiel einer in Byzanz unbekannten turmförmigen Kirche (Fig. 1). Die vertikale Streckung des Bauwerks wird nicht nur durch den hohen schlanken Tambour, sondern auch durch das viereckige Kuppelpostament mit drei-

Fig. 1.
Polozk. Erlöser-Euphrosyne-Kloster

lappigen Bogen an den vier Seiten betont. Diese Bogen setzten gleichsam die Vertikalen der Halbsäulen fort, was dem Bau eine den kubusförmigen Kirchen uneigene Dynamik verleiht. Eine noch kühnere Lösung fand der Baumeister der Erzengel-Michael-Kirche in Smolensk (der sogenannten Swir-Kirche, 1191—1194). Akzentuiert wird das Aufwärtsstreben aller Linien durch die Bündelpilaster romanischen Typs, die unmittelbar in einen komplizierten dreilappigen Bogen übergehen, der den Außenbau krönt. Dieser Bogen spiegelt die inneren Gewölbe wider, denn die Eckräume waren mit Viertelkreisgewölben gedeckt. Die weitere Entwicklung dieser architektonischen Ideen finden wir in der von P. D. Baranowski kunstfertig restaurierten Paraskewa-Pjatniza-Kirche in Tschernigow (Ende des 12. Jahrhunderts; Abb. 3) und in der Basilius-Kirche von Owrutsch (Ende des 12. Jahrhunderts; Abb. 4). Die über den Gewölben der Seitenschiffe hochgestellten Strebebogen haben eine erhöhte Lagerung des Tambours ermöglicht, weshalb der Bau besonders dynamisch wirkt. Außen entspricht dieser Konstruktion eine zweite Reihe von Blendbogen; schließlich befinden sich an den vier Seiten des Kuppelpostaments vier rein dekorative „Kokoschniki“. Für diese turmartigen Kirchen gibt es in der byzantinischen, der südslawischen oder der kaukasischen Architektur keine Entsprechungen. Seit ihrer Entstehung, d. h. seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, gingen die byzantinische und die russische Bauweise eigene Wege. Das äußerte sich aber nicht nur in den turmförmigen Kirchen, sondern auch in der ganzen Baukunst von Wladimir-Susdal, Nowgorod und Pskow. Hier wurde die byzantinische Vorlage so wesentlich überarbeitet, daß von einem direkten Einwirken von Byzanz nicht mehr die Rede sein kann. Es ist auch kein Zufall, daß die Moskauer Architektur Ende des 14. und im 15. Jahrhundert gerade die Entwicklungslinie der russischen nationalen Baukunst fortsetzte, die vor allem in den turmartigen Kirchen (der Kathedrale des Andronikow-Klosters, Abb. 5 u. a. m.) Gestalt annahm. Nachdem Typen von Kuppel- und Zeltdachkirchen entstanden waren (ein klassisches Beispiel ist die Himmelfahrtskirche in Kolomenskoje, 1532; Abb. 6), blieb vom byzantinischen Erbe in der russischen Architektur fast keine Spur mehr. Bezeichnend ist, daß die altrussischen Baumeister die größte Phantasie bei der Ausstattung des oberen, krönenden Gebäudeteils bewiesen. Und auch hier traten sie am frühesten von der byzantinischen Tradition zurück und entwickelten eine völlig neue Baukonzeption. Am stärksten und organischsten war der byzantinische Einfluß zwischen Ende des 10. und Mitte des 12. Jahrhunderts in der Kiewer Architektur, worauf er immer schwächer wurde.

Anders geartet war das byzantinische Erbe in der Malerei. Diese hing mit den kirchlichen Riten und der starren Ikonographie so eng zusammen, daß ein krasser Bruch mit der byzantinischen Tradition undenkbar war, wie er, sagen wir, in der Architektur der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts

erfolgte. In dieser Hinsicht ging die Emanzipierung und die Akkumulierung nationaler Wesenszüge weitaus langsamer vor sich. Auch hier stoßen wir auf aufschlußreiche Paradoxe. Die Demetrius-Kathedrale in Wladimir z. B., deren Außenbau außer derKuppel und dem Dreibogenabschluß mit den byzantinischen Bauten nichts gemein hat, ist innen von einem Konstantinopler Meister ausgemalt worden, der die Vorschriften seiner Lehrer strikt befolgte. Die Entwicklung der altrussischen Malerei ging etwa folgendermaßen vonstatten. Zunächst, besonders im Kiewer Rus, überwogen fremdländische Ikonen, und häufig kamen auch griechische Meister, die monumentale Aufträge erfüllten; zu diesem Zweck wurden Werkstätten eingerichtet, für die man auch lokale Arbeitskräfte heranzog (das war bei der Kiewer Sophien-Kathedrale der Fall, vielleicht auch bei der noch früheren Zehnt-Kirche). Nach und nach behaupteten sich die russischen Griechenschüler und spielten eine immer größere Rolle, was zum Beispiel an den Mosaiken des Michailow-Klosters mit der Goldkuppel zu bemerken ist. Was im Paterik des Kiewer Höhlenklosters über den russischen Meister Alimpi erzählt wird[5], spiegelt indirekt dieses neue Kräfteverhältnis der byzantinischen und der russischen Maler wider. Dahingestellt bleibt allerdings, wann in den Arbeiten der letzteren neue psychologische und emotionale Nuancen und formale Wesenszüge auftauchten. Es wäre gefährlich, in dieser Hinsicht übereilte Schlüsse zu ziehen, zumal da es den mittelalterlichen Malern darauf ankam, die Tradition der Ikonographie beizubehalten, wobei auch zu bedenken ist, daß im Mittelalter nach Modellen gearbeitet wurde. Die Abstandnahme von den rein byzantinischen Vorlagen ging jedoch mit unerbittlicher Konsequenz weiter; allerdings hatte dieser Prozeß seine Aufstiege und Niedergänge, seine Gegensätze, seine Entfremdungen und Annäherungen. Die byzantinischen Einflüsse verstärkten sich jedesmal, wenn aus Byzanz in breitem Strom Werke byzantinischer Meister oder diese selbst eintrafen.

In der südrussischen Malerei transformierte sich das byzantinische Erbe weitaus langsamer als in der Architektur. Auf diesem Gebiet hatte das Kiewer Rus den turmförmigen Kirchen nichts Überraschendes zur Seite zu stellen. Nichts dergleichen gab es auch in Nowgorod, dessen Staffelbilder im 12. Jahrhundert fast zur Gänze im Bannkreis der byzantinischen Komnenenkunst standen. Man denke doch an die „Verkündigung von Ustjug" aus der Tretjakow-Galerie und den wunderbaren „Kopf eines Erzengels" aus dem Russischen Museum (Abb. 7). Diesen beiden Werken gegenüber ist die Frage geboten, wer ihr Schöpfer war: ein zugereister griechischer Meister oder sein zuverlässiger Schüler? Hinsichtlich der Nowgoroder Ikonen vom Anfang des 13. Jahrhunderts jedoch erübrigt sich diese Frage. Da erscheint etwas Un-

[5] Патерик Киево Печерского монастыря, 121—123.

verwechselbares, das für einen ausgesprochen byzantinischen Maler undenkbar ist. Man braucht nur die Konstantinopler Ikone des hl. Nikolaus in der Sinai-Sammlung (Abb. 8) mit dem gleichnamigen Nowgoroder Heiligenbild aus der Tretjakow-Galerie (Abb. 9) zu vergleichen: der Unterschied ist frappant. Auffallend an der überaus feinsinnigen griechischen Ikone ist das Ebenmaß des Antlitzes, das auf alte hellenistische Traditionen zurückreicht. Dieses Ebenmaß macht das Antlitz inexpressiv und verleiht ihm ein akademisches Gepräge. Ganz anders faßt der Nowgoroder Maler das Antlitz des Heiligen auf. Er preßt den übermäßig langen Kopf zusammen. Im Mittelpunkt steht die riesige Denkerstirn, die bizarr gebogenen Brauen bilden scharfe Ecken, das Verhältnis zwischen den einzelnen Gesichtsteilen büßt die strikte Proportionalität der byzantinischen Ikone ein, dafür gewinnt der Gesichtsausdruck aber an Expressivität. Die Veränderungen sind um so bezeichnender, als es sich um eine Ikone handelt, deren Schöpfer einer byzantinisierenden Richtung angehörte und keineswegs bestrebt war, das Asketische im Antlitz des Heiligen abzuschwächen.

Diese Abkehr von der rein byzantinischen Tradition verstärkte sich besonders im 13. Jahrhundert, als die Kulturkontakte mit Konstantinopel wegen der Mongoleninvasion fast völlig abbrachen und die Volkskunst immer aktiver zur Geltung kam. Von einer Auflehnung gegen die byzantinische Tradition zeugt die große Nowgoroder Ikone mit rotem Hintergrund aus dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts im Russischen Museum (Abb. 10). Sie stellt Johannes Klimakos, Georg und Blasius in Lebensgröße dar, zur Pose erstarrt, was an holzgeschnitzte und bemalte Götzen erinnert. Die ganze Komposition ist flächig, die Figuren entbehren jeder Plastizität, die Farben sind in großen gleichmäßigen Flächen aufgetragen, den Antlitzen der Heiligen haftet eine gewisse naive Einfalt an. Die sich hier anzeigende Entwicklungslinie hatte in vieler Hinsicht den Charakter der russischen Ikonenmalschule bestimmt, die im 15. Jahrhundert ihre höchste Blüte erreichte.

Wenn im 11. und 12. Jahrhundert die altrussische Malerei hauptsächlich in der Komnenenkunst wurzelt, die sich auf russischem Boden nach und nach transformierte, so spielte im 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts die Kunst der Paläologenzeit die gleiche Rolle. Zwischen diesen beiden Erscheinungen bestand jedoch ein wesentlicher Unterschied. Im 11. Jahrhundert konnte sich die russische sakrale Malerei auf keine andere Tradition stützen als die byzantinische. Ein ganz anderes Bild bietet sich im 14. Jahrhundert, als die russischen Maler eigene Erfahrungen gesammelt hatten, ein fester Stamm bodenständiger Meister entstanden war und die Kunst vielerlei Elemente der Volksästhetik in sich aufgenommen hatte. Was die Paläologenkunst beigesteuert hat, war substantiell und darf nicht unterschätzt werden. Sie spielte eine überaus positive Rolle. Man kann getrost sagen, daß in dieser Entwicklungs-

phase Byzanz der russischen Kunst einen letzten kreativen Impuls gab. Die Ankunft des Griechen Jesaias in Nowgorod 1338 und des genialen Theophanes des Griechen 1378, das Erscheinen griechischer Meister in Moskau 1344 und desselben Theophanes in den 90er Jahren, die Masseneinfuhr byzantinischer Ikonen aus Konstantinopel — all das mußte in der russischen Malerei tiefe Spuren hinterlassen. Unter dem direkten Einfluß griechischer Vorlagen wurde den russischen Meistern der Übergang von den statischen Formen des 12. und 13. Jahrhunderts zu den ungebundeneren und elastischeren des 14. Jahrhunderts erleichtert. Die Raumgestaltung wurde raffinierter, komplizierte Baukulissen kamen hinzu, die Proportionen der Figuren wurden schwereloser, die Motive der Bewegungen vielfältiger. Die Kunst wird immer lebhafter und emotionaler. Zugleich eignet sich die russische Malerei immer entschiedener eine eigene Sprache an. Sie überarbeitet die Leistungen der Paläologenkunst auf eine wärmere und innigere Weise. Das Asketische tritt immer mehr zurück und macht dem Verklärten Platz. Auch hier darf uns nicht irreführen, daß in der russischen Malerei die von Byzanz übernommene Ikonographie weiterbesteht. Dieser Grundstock wird nämlich mit neuem Inhalt erfüllt und zu neuem Leben erweckt, obwohl die formalen Veränderungen zunächst kaum merklich sind. Byzanz brachte zwar viele Darstellungen der Trinität hervor, Rubljows „Dreieinigkeit“ hat jedoch in Konzeption und Gestaltung nicht ihresgleichen. Darin äußerte sich die einzigartige Dialektik in der Entwicklung der russischen Kunst. Auf die Annäherung an Byzanz (Wende des 14. zum 15. Jahrhundert) folgte, wenn nicht gar eine Zäsur, doch immerhin eine Zeit der Entfremdung. Je schroffer diese war, desto deutlicher profilierten sich in der russischen Malerei nationale Wesenszüge. Die markantesten Beweise dafür sind die Nowgoroder und die Pskower Ikonen um die Wende zum 15. Jahrhundert sowie die Moskauer Malerei der Epoche Rubljows.

Zum letzten Male spielte die byzantinische Kunst im alten Rus im 14. sowie Ende des 14. bis Anfang des 15. Jahrhunderts eine positive, schöpferische Rolle. Später verblaßten die byzantinischen Einflüsse oder schlugen in einen negativen Faktor um. Mit dem Untergang Konstantinopels verschwand der Mittelpunkt, in dem neue Ideen entstanden. Aus einem schöpferischen Anreiz entartete das byzantinische Erbe sehr bald im alten Rus mit seiner dynamischen Zentralisierung des Staates zu einer reinen Formsache, zu „Byzantinismus“. Es war behilflich, das Althergebrachte um seiner selbst willen zu erhalten, und begann, staatsbewahrende Funktionen auszuüben. Deshalb kann sein Weiterbestehen lediglich denjenigen interessieren, der die Kulturverbindungen in ihren feinsten Nuancen untersucht, nicht aber den Kunsthistoriker, dem es vor allem auf die Kontakte ankommt, welche die eine oder andere Kunst tatsächlich bereicherten.

Warum übte die byzantinische Kunst im alten Rus eine so große Anziehungskraft aus? Dafür gab es viele Gründe, in erster Linie die Einheit des Glaubens. Das alte Rus hatte das Christentum von Byzanz übernommen, es besaß einen eigenen, zumeist von Konstantinopel eingesetzten Metropoliten, es war von einem griechischen Klerus überschwemmt, der auf die Unverrückbarkeit der Riten achtete. Seine Liturgie unterschied sich kaum von der griechischen, deshalb gleichen einander die Dekorationssysteme wie auch die Grundtypen der Ikonographie. Als Wladimir den Glauben für sein Volk wählte, zog er den orthodoxen in seiner byzantinischen Variante vor, denn er war von ihm in kultischer wie auch in ästhetischer Hinsicht gefangengenommen. Die Griechen aber wußten die byzantinische Kunst und die byzantinischen Kulthandlungen zu nutzen, um ihren Einfluß aufrechtzuerhalten. In diesem Sinne war das eine raffinierte und folgerichtige Politik. Für sie waren der kulturelle und der politische Einfluß unlöslich miteinander verbunden. Nach und nach wurden die Elemente der byzantinschen Kultur zu einem organischen Bestandteil der altrussischen Kultur. Besonders nachdrücklich geschah dies am großfürstlichen Hof, wo man sich nach dem byzantinischen Hofzeremoniell als höchster Ausdrucksform der mittelalterlichen Macht richtete. Jeder russische Fürst hatte den Ehrgeiz, es dem byzantinischen Basileus gleichzutun, selbst wenn er eine unverkennbar konstantinopelfeindliche Politik betrieb. Der Zauber der byzantinischen Kultur und Kunst war faszinierend. Daher auch das tiefe Eindringen von Elementen der byzantinischen Kultur in die russische Feudalgesellschaft. Es wäre jedoch falsch, die Geschichte der russischen Kultur ausschließlich auf den byzantinischen Einfluß zurückzuführen, wie es Historiker des 19. Jahrhunderts taten, und die wesentlichen Unterschiede zwischen der byzantinischen und der altrussischen Kunst zu übersehen. Byzanz weihte das alte Rus in die Steinbautechnik ein, übermittelte ihm den Kreuzkuppelbau mit seinen komplizierten Überwölbungen, machte die damaligen Russen mit der Technik des Mosaiks, der Fresken- wie auch der Temperamalerei bekannt, teilte den russischen Malern eine entwickelte Ikonographie mit, die den Erfordernissen des neuen Christglaubens entsprach, förderte die Entwicklung der Miniatur, des Zellenschmelzes und des Goldauftrags (solotaja navchka). Die byzantinischen Vorlagen machten die russischen Maler und Bildhauer feinfühliger fürs Organische und übertrugen häufig weit zurückliegende hellenistische Strömungen. In der Regel halfen sie das Primitive in der Volkskunst überwinden, die Form und die Ausdrucksmittel vervollkommnen. All das hat das alte Rus Byzanz zu verdanken. Dabei sind wir dessen eingedenk, wie aktiv im Rus das byzantinische Erbe überarbeitet wurde. Es kommt auf die Erklärung an, wie die Abweichungen entstanden, als deren Ergebnis die eigenständige russische Architektur, die Nowgoroder und die Pskower Malerei, die Kunst des großen Rubljow und der Meister

seines Kreises entstanden — das sind die Hauptaufgaben des Forschers. Diese Fragen beschäftigen die Kunsthistoriker in letzter Zeit immer mehr. Darin darf es keinen Hurrapatriotismus geben. Hier ist langwierige Kleinarbeit geboten, und nur der Wissenschaftler, der die byzantinische und südslawische Kunst gründlich kennt, vermag die Frage der eigenwüchsigen altrussischen Kunst wie auch der Rolle und Bedeutung des byzantinischen Beitrags zur russischen nationalen Kultur richtig zu lösen.

I

1 Tschernigow. Erlöser-Kathedrale

2 Kiew. Sophien-Kathedrale, Rekonstruktion

3 Tschernigow. Paraskewa-Pjatniza-Kirche

4 Owrutsch. Basilius-Kirche. Rekonstruktion

5 Moskau. Andronikow-Kloster

6 Kolomenskoje. Himmelfahrtskirche

7 Leningrad, Russisches Museum. Erzengelikone

8 Sinai, Katharinenkloster. Nikolaosikone

CYRIL MANGO / DUMBARTON OAKS

THE CHURCH OF SAINTS SERGIUS AND BACCHUS AT CONSTANTINOPLE AND THE ALLEGED TRADITION OF OCTAGONAL PALATINE CHURCHES

As Professor Demus knows well, the relation between form and function is a very delicate matter in all realms of Byzantine art, be it painting or architecture. Yet the temptation to find connections between the two can seldom be resisted, even if a few facts have to be twisted in the process. In this short paper I should like to consider one case in point, that of a postulated tradition of octagonal palace churches or chapels. I shall begin with the church of Sts. Sergius and Bacchus at Constantinople (Küçükayasofya Camii) which has been claimed as a palace church, but which, thanks to a hitherto neglected document, emerges in an entirely different light.

The historical data bearing on the origin of the church of Sts. Sergius and Bacchus are both clear and consistent: one can only wonder why they have been so often misinterpreted. During the reign of his uncle Justin I (518—27), Justinian resided in the House of Hormisdas situated next to the Imperial Palace. This house (which ought to be visualized as a complex of several buildings) he restored and built in it a church appropriately dedicated to Sts. Peter and Paul since his own name was Petrus Sabbatius. The construction of this church must have been carried out with considerable speed: Justin's election to the throne took place on July 9, 518, and on June 29, 519 Justinian was writing to Pope Hormisdas in Rome asking him for relics of the Apostles (and also of St. Lawrence) with the view, as he puts it, *basilicam eorum hic in domo nostra sub nomine praedictorum venerabilium constructam illustrare et illuminare*[1]. The church, designated as a *basilica*, was, in fact, of longitudinal plan, as we learn from Procopius, *De aedif.* I. iv. 6. The inscriptional epigram, *Anthol. graeca*, I. 8, comments on its beauty and mentions Justinian alone as builder — quite correctly, since he had not yet married

[1] Epistulae imperatorum, pontificum, etc., ed. O. Günther (*CSEL* 35/2), 1898. No. 187, p. 645. Cf. No. 218, p. 679f., and the Pope's favorable reply, No. 190, p. 648. The importance of this correspondence was pointed out by A. Van Millingen, Byzantine Churches in Constantinople. London 1912, 64ff., yet several later scholars took no notice of it.

Theodora. In 527 Justinian and his spouse naturally moved to the Imperial Palace, either after their coronation on April 4 or after Justin's death on August 1. Subsequently Justinian connected the House of Hormisdas to the palace proper (*De aedif.*, I. iv. 2: τοῖς ἄλλοις βασιλείοις ἐνῆψεν).

Now, the church of Sts. Sergius and Bacchus was built alongside that of Sts. Peter and Paul (it may be recalled that they had a common atrium) after 527 and before 536, i. e. when Justinian was no longer resident in the House of Hormisdas. These terminal dates were correctly estabished by Ebersolt[2], and rest on the following considerations. For the *terminus post quem* we have the monograms on the capitals which read ΙΟΥΣΤΙΝΙΑΝΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ and ΘΕΟΔΩΡΑΣ as well as the great inscription on the entablature[3] which may be rendered as follows:

"Other sovereigns have honored dead men whose labor was unprofitable, but our sceptered Justinian, fostering piety, honors with a splendid abode the Servant of Christ, Begetter of all things, Sergius; whom not the burning breath of fire, nor the sword, nor any other constraint of torments disturbed; but who endured to be slain for the sake of Christ, the God, gaining by his blood heaven as his home. May he in all things guard the rule of the sleepless sovereign (βασιλῆος ἀκοιμήτοιο) and increase the power of the God-crowned Theodora whose mind is adorned with piety, whose constant toil lies in unsparing efforts to nourish the destitute."

Both the monograms and the inscription demonstrate that the church was built when Justinian and Theodora were the reigning monarchs. Before taking leave of the inscription, we should, however, note two points. First, Justinian is described as "sleepless". This epithet may be dismissed as a *topos*, but it had a specific relevance in the case of Justinian who was well-known for working far into the night[4]. Hence, the inscription was composed at a time when Justinian's nocturnal habits had achieved some notoriety. Second, the inscription lays more stress on Theodora than on Justinian. It is she who succors the destitute; it is her might that the Martyr is implored to increase; it is her mind that "is adorned with piety" (εὐσεβίῃ φαιδρύνεται) even though her Monophysite sympathies were well known. These are subtle touches whose full significance will soon become apparent.

[2] J. Ebersolt and A. Thiers, Les églises de Constantinople. Paris 1913, 23f.

[3] Van Millingen, Churches 73f. and fig. 20. — Ebersolt and Thiers, Églises 24. — S. G. Mercati, Epigraphica. *Rend. Pont. Accad. Rom. Archeol.*, Ser. 3, 3 (1925) 197ff. A full bibliography will appear in a collection of dated Byzantine inscriptions being prepared by Professor I. Ševčenko and myself.

[4] Procopius, Hist. arc. XII 27; XIII 28; De aedif., I. vii 8—9; Joannes Lydus, De magistr. III 55: Ἰουστινιανὸν τὸν πάντων βασιλέων ἀγρυπνότατον. The parallel with the inscription has been drawn by J. B. Bury, History of the Later Roman Empire. London 1923, II 25, n. 4.

The *terminus ante quem* for the construction of the church is provided by the presence at the Council of 536 of a certain Paul who styles himself πρεσβύτερος καὶ ἡγούμενος τῶν ἁγίων Πέτρου καὶ Παύλου τῶν ἀποστόλων, Σεργίου καὶ Βάκχου τῶν μαρτύρων, or, more briefly, τοῦ ἀποστόλου Πέτρου πλησίον τοῦ Παλατίου[5]. By 536, therefore, the palace of Hormisdas had been converted into a monastery. We may now ask ourselves why it was that the large church of Sts. Sergius and Bacchus was added to that of Sts. Peter and Paul after Justinian had moved out of the palace of Hormisdas; and why this church was dedicated to St. Sergius, the martyr of Resafa, the "national saint" of Syria[6]. The oft-repeated story that Justin and Justinian, accused of high treason shortly before 518, were saved by a miraculous apparition of Sts. Sergius and Bacchus to the Emperor Anastasius, and that subsequently Justinian built a church to the two Martyrs in gratitude for his deliverance, has no basis whatever in fact and no relevance to the church in Constantinople[7].

The answer to our questions is provided by a contemporary yet neglected source, the *Lives of the Eastern Saints* by John of Ephesus who resided at the Palace of Hormisdas probably from 542 onwards. Two passages are to be considered. The first, concerning a certain monk Hala from the monastery of the Edessenes, says that "he entered the community gathered together at that time by the queen [Theodora] who had been gathering together persecuted men from all quarters and looking after them, in that they had been placed by her in the palace called Hormisda, where many distressed and poor persons and strangers lay by the gate night and day"[8]. This, incidentally, provides an admirable commentary to the last two verses of the inscription, ἧς πόνος αἰεὶ | ἀκτεάνων θρεπτῆρες ἀφειδέες εἰσὶν ἀγῶνες. The second passage is too long to quote *in extenso* since it comprises all of ch. 47 of the same work, the chapter in question having been written in 565/6. Here John relates that the community gathered together by Theodora numbered about 500 perse-

[5] E. Schwartz, *ACO* III. Berlin 1940, 46, 129, 144, 158, 164, 173.

[6] On the cult of St. Sergius see A. Poidebard and R. Mouterde, A propos de Saint Serge. *An Boll* 67 (1949) 109ff. — P. Peeters, Le tréfonds oriental de l'hagiographie byzantine. Brussels 1950, 68ff.

[7] The story goes back, via Du Cange and Alemanni, to the notorious Life of Justinian fabricated by Mrnavić in the early 17th century. See J. Bryce, Life of Justinian by Theophilus. *Engl. Hist. Rev.* 2 (1887) 657ff. and esp. 662. — id., La Vita Justiniani di Teofilo abate. *Arch. R. Soc. Rom. di Storia patria* (1887) 137ff. and esp. 145. — A. Vasil'ev, Vopros o slavjanskom proisxoždenii Justiniana. *VV* 1 (1894) 477f. Furthermore, the church that Justinian is said to have built in honor of the Saints was not at Constantinople, but near Škodra in Albania. On the latter see C. Jireček, Das christliche Element in der topographischen Nomenclatur der Balkanländer. *K. Akad. Wiss.*, *Sb. ph.h. Cl.* 136/11. Vienna 1897, 49ff.

[8] Ed. E. W. Brooks, *PO* 18, 600.

cuted Monophysites from "Syria and Armenia, Cappadocia and Cilicia, Isauria and Lycaonia, and Asia and Alexandria and Byzantium". To provide lodging for such a throng of people, the great halls of the palace were divided into improvised cells by means of planks, curtains and matting. Theodora, who financed the operation, would visit the community every two or three days, and even Justinian came sometimes to be blessed by the holy men, although he was of a different religious persuasion. The fame of the monks attracted a congregation of several thousands who received "the oblation consecrated by them in one of the great halls, inside which there was also a martyrs' chapel". After Theodora's death (548), Justinian was induced to move the community to another crown property, the house of Urbicius. "And while a few of the holy old men were in these cells [at the palace of Hormisdas], the adversaires [i. e. the Orthodox] introduced some women with their husbands, and others who were not chaste, and filled the place where the blessed men lived, where the sacrament and the service of God used to be performed; and whereas these men thought to defile the saints' dwelling, God purified it by a sudden fire, in that fire fell and burnt the whole of that place, only a small portion of it escaping. . . . And so at last it was given to the martyrs' chapel of the holy Mar Sergius, and a monastery was built on that spot; and it remains to the present time to the glory of God."[9]

It may be deduced from the above account that the church of Sts. Sergius and Bacchus was a martyrium specially built for a large Monophysite monastery, and not a palatine chapel. The dedication to the Syrian saints is likewise explained. As for the date of construction, we must remain content with the *termini* 527—536, although I would be inclined towards the later rather than the earlier limit[10]. A passage of Cedrenus that has been quoted as giving a foundation date in 527[11] is worthless. In other words, the church of Sts. Sergius and Bacchus is not a precursor, but a contemporary of St. Sophia.

[9] Ibid. 676ff. On the date of John's residence in the community, see BROOKS' Introduction, *PO* 17, p. VI.

[10] Even if the Monophysite monastery was set up as early as 527, some time must have elapsed before it grew to the point of requiring a second church.

[11] I 642 (Bonn). This passage, which lumps together the construction of both Sts. Peter and Paul and Sts. Sergius and Bacchus, is part of a general characterization of Justinian's activity, and has no chronological value. CH. DELVOYE, who was unaware of the earlier date of Sts. Peter and Paul, mistakenly accepted it as a piece of valid evidence: Sur la date de la fondation de Saints-Serge-et Bacchus . . ., in: Hommages à Léon Herrmann. Brussels 1960, 263ff. Another worthless and, indeed, incomprehensible passage is that of the Patria Konstantinoupoleos, ed. TH. PREGER, Script. orig. Constant. II 231f. = BANDURI, Imperium Orientale I. Paris 1711, lib. III, 45, which VAN MILLINGEN, Churches, 63 interpreted as implying a foundation date for both churches after the Nika riot (532), and DELVOYE, op. cit. 266, as giving a *terminus ante quem* of 532 for the construction of Sts. Peter and Paul. I fail to understand on what grounds R. KRAUTHEIMER, Early Christian and Byzantine Architecture. Harmondsworth 1965, 162 states that St. Sergius "was begun by Justinian before, and perhaps several years before, he ascended to [sic] the throne in 527". P. SANPAOLESI, La chiesa dei SS. Sergio e Bacco a Constantinopoli. *Riv. Ist. Naz. d'Archeol. e Storia dell'Arte*, N. S. 10 (1961) 141, not only dates the building to 527, but also ascribes it to Anthemius of Tralles on the basis of tradition (?).

In considering the broader question of palatine chapels, we must take care to use this term in a precise sense. To take one example, the Great Palace of Constantinople contained within its walls at least twenty churches and chapels, and these, naturally, exhibited a wide variety of architectural forms. Among these, two chapels occupied a special place in the religious life of the imperial court: St. Stephen of Daphne, where emperors and empresses were crowned and married, and St. Mary of the Pharos, the repository of the major relics pertaining to Christ's Passion. These were, at Constantinople, the palatine chapels *par excellence*, and there is no reason to believe that either one of them was octagonal[12].

Where, then, do we find the alleged tradition of octagonal palatine chapels? The monuments that have been quoted in this connection are the following: the octagonal church of Antioch, Sts. Sergius and Bacchus, S. Vitale at Ravenna and the chapel of Aachen[13]. With regard to the *Domus Aurea* of Antioch, its presence in this list is due to a circuitous argument propounded for other reasons by André Grabar[14]. In drawing his well-known and, by and large, valid distinction between the longitudinal house of congregation and the "centralized" martyrium, Grabar had to account somehow for the Octagon of Antioch which, as far as we know, was not built as a martyrium. There is no need to retrace his argument here; suffice it to say that even if the Octagon stood fairly close to the palace on the island in the Orontes (which is not absolutely certain), there is no reason whatever to regard it as a palatine church — on the contrary, it was the "Great Church", i. e. the principal church of the city[15]. As for S. Vitale, there is not a scrap of evidence for calling it a palatine church, either; whereas this epithet may more appropriately be applied to the basilicas of S. Giovanni Evangelista, S. Apollinare Nuovo and, possibly, S. Croce. So we are left with the octagonal chapel of Aachen. But one monument does not constitute a tradition.

[12] We have no information regarding the architectural form of St. Stephen's. As for St. Mary of the Pharos, it may have looked something like St. Clement's at Ankara. See R. J. H. JENKINS and C. MANGO, The Tenth Homily of Photius. *DOP* 9/10 (1956) 137.

[13] W. DYNES, The First Christian Palace-Church Type. *Marsyas* 11 (1964) 1ff.

[14] Martyrium I. Paris 1946, 214ff.

[15] See G. DOWNEY, A History of Antioch in Syria. Princeton 1961, 345.

ARTHUR H. S. MEGAW / ATHENS

BACKGROUND ARCHITECTURE IN THE LAGOUDERA FRESCOES

With four plates

The background architecture in some of the Lagoudera frescoes, which is of unusual interest, has not been overlooked[1]. It will doubtless receive further attention in the full publication which will follow the current cleaning of the entire decoration[2]. In the meantime, it may not be out of place to offer the eight provisional photographs of characteristic details which are here reproduced to the scholar to whom we owe invaluable discussions of the development of such representations in twelfth-century monuments, and of the great change in the function of architectural elements which followed in Palaeologan painting[3].

The representations of buildings here illustrated[4] are probably the most elaborate surviving from the middle Byzantine period, and they are more specific in architectural detail and more carefully executed than most. They are all in the central bay of the church, below the dome, and they invest with an unusual richness this focal part of the decoration which, but for smoke-darkening and minor retouching, remains much as it was painted in 1192[5].

Three of these examples are in the scene of the Annunciation, which is divided between the northeast and southeast pendentives: one behind Gabriel

---

[1] Cf. A. Stylianou, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας τοῦ Ἀράκου, Λαγουδερά, Κύπρος, in: Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου Α'. Athens 1955, 460. — A. and J. Stylianou, The Painted Churches of Cyprus. Cyprus 1964, 73.

[2] Undertaken for Dumbarton Oaks by Mr. David Winfield under arrangements with the Cyprus Department of Antiquities. See C. Mango, Report of the Department of Antiquities, Cyprus. Nicosia 1969, 103ff. — D. Winfield, *DOP* 23/24 (1969/70) 277ff.; id., *DOP* 24 (1971) 262ff.

[3] O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily. London 1949, 354ff. — Id., Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei, in: Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress IV 2. Munich 1958, 14.

[4] I am indebted to Mr. Timothy Potts for permission to use these unpublished photographs, which he took before the respective areas were cleaned, and to Mr. Winfield for his kind concurrence.

[5] For the dedicatory inscription see A. and J. Stylianou, *JÖBG* 9 (1960) 101.

(fig. 1)[6], one to the left of the Virgin (fig. 2) and one to the right (fig. 3). Four more flank the Evangelists, who in two pairs occupy the other two pendentives: in the northwest, to the left of Matthew (fig. 5) and to the right of Mark (fig. 6); in the southwest, to the left of John (fig. 7) and to the right of Luke (fig. 8). The most elaborate example is in the large scene of the Presentation of the Virgin on the north wall, where multi-storey buildings fill-out the representation of the Temple to the limits of the lunette (fig. 4). The procession in the left of the scene has as its background a comparatively modest building[7]. Likewise in the Dormition filling the corresponding panel on the south wall little is seen of the buildings behind the apostles grouped on either side, since the lunette outline greatly restricts the space available for them[8].

The buildings are silhouetted against the dark blue ground and are uniformly painted in a range of earth-colours from brick red, through ochre to grey. White is used for the columns and other highlighted features and purple for the voids of open doors and windows and for the incongruous draperies with which the roofs are shrouded. Exceptionally, the voids of the Temple in the Presentation of the Virgin (fig. 4) are a dull blue[9].

It is characteristic of the buildings that they are almost all seen straight-on, as in architects' elevations. This is most apparent when they are painted on flat surfaces, as in fig. 4. But in the pendentives also the painter has been at pains to apply the conventions of a flat drawing to surfaces which are anything but flat. For here the areas available include, not only the curvature of the pendentives proper, but also the straight faces of the arches which carry them and join them at an appreciable angle. Consequently, except when viewed from the optimum point, many of the buildings appear distorted by folds (e. g. figs. 1 and 3). This disability was mitigated in the composition to the left of the Virgin of the Annunciation (fig. 2) by painting the massive flight of steps on the face of the arch, and the greater part of the building beyond it on the pendentive proper.

There is little that is suggestive of perspective, apart from the inclined edges of open doors (figs. 2, 4, 5 and 7) and the oblique set of the corbels or beam-ends, which perhaps represent the modillons on cornices of classical

[6] The low wall to the right of this building, topped by an acanthus cornice, reappears in front of Gabriel, where the space above it is vacant.

[7] Above a dentil cornice is a tiled roof, partly covered by drapery, which coils round a chimney and hangs across the lunette representing a gable end: Stylianou, op. cit., pl. 145. On the roof of the building behind Gabriel a similar chimney is similarly used (see n. 24 below).

[8] Outside the two groups, dentil friezes divide the lower storeys and above the group on the right appears another tiled roof with a lunette-gable: Stylianou, op. cit., pl. 153.

[9] The original tones of these colours will be known only after cleaning.

type (e. g. figs. 5, 6 and 8). It is arguable that the diagonal lines at the angles of doors and windows may serve to represent their jambs, the undersides of their lintels and their sills seen in sharply diminishing perspective (e. g. figs. 1 and 2). But it is more probable that these lines are the mitred joints between splayed framing members of these openings seen in true elevation. The one departure from the straight-on view is provided by the smaller and more distant of the two buildings to the right of St. Luke (fig. 8). Here both the gable end and one of the long sides are seen in an angle view with the roof rising obliquely in reversed perspective. The corresponding secondary building to the right of St. Mark is also seen in angle view, but here the long and the short sides are opened-out side by side in true elevation and the roof lines are strictly horizontal (fig. 6). This is our painter's normal convention for such flattened angle views[10], where the gable end is simplified to a single great doorway below the pediment or lunette, even in the case of larger buildings such as that seen above the conical roof of the Temple in the Presentation of the Virgin (fig. 4). In one case, the upper part of the structure nearest the Virgin on the right (fig. 3), the convention has been extended to show one of the long sides and both gable ends, one on either side of it.

On the other hand, the third dimension is not altogether ignored. It is suggested by the simple process of superimposing the nearer structures on those further away: thus the ciborium-like Temple stands in front of the palaces of Jerusalem (fig. 4) and wherever two buildings appear side by side the nearer one masks part of the other (figs. 3 and 6) and even casts a shadow on it (fig. 5). Nor is the use of light and shade neglected to bring out the curvature of the roof of the Temple (fig. 4), of an apse (fig. 7) and of columns everywhere; while sharp lighting is often used to bring out the projection of dentil-cornices (e. g. fig. 7). Nevertheless, the overall treatment remains flat, crisp and 'architectural'.

The question arises to what extent these representations reflect contemporary architecture. If we set aside commonplace ancillary features such as acanthus- and modillon-cornices and the dentil-friezes, the most characteristic element is the arcaded loggia. Their arch forms range from segmental (fig. 8)[11] to horseshoe (figs. 1 and 3). The latter form is exaggerated in the inner arches, which with the lintels and the rectangular openings below them evidently belong, not to the arcades, but to the back walls of the loggias; for the same type of opening recurs in walls which have no loggias in front

[10] Such is the building to the left of, and nearest St. Mark (fig. 5); also those above the procession in the Presentation of the Virgin and above the right hand group of apostles in the Dormition (see n. 7 and 8 above).

[11] Compare the segmental arches of the Temple (fig. 4).

of them (fig. 1, storey above the loggia). The horseshoe arch recurs in surviving churches of the twelfth century both in Cyprus and elsewhere[12]. The loggia columns are slender, though lacking the exaggerated elongation of those in the representation of the Temple (fig. 4). Slender marble columns of this type are not unknown in Cyprus. Several such in the Monastery of St. Chrysostom are said to have come from a loggia along the south wall of the original South Church[13]. If this was contemporary with the church itself, it would have been older than the Lagoudera frescoes by about a century[14]. Several of the loggias are protected by ornamental balustrades between the columns (figs. 3, 4, 5 and 8)[15]. In all cases, these are formed of intersecting vertical and horizontal members similarly ornamented, which despite their spindly appearance probably represent woodwork; for they conform approximately with a type of open-work wooden balustrade that is traditional in the monastic architecture of Cyprus[16]. However, on the basis of such resemblances, no more than a very general relationship can be claimed between these representations of architecture and actual Byzantine structures of the twelfth century. To a much greater degree the painter must have depended on conventionalised drawings of buildings, probably in sketch-book form[17], derived from representations in manuscript illuminations and icons as well as in mural paintings.

Although the background architecture of the Lagoudera frescoes is exceptional in its elaboration, its dependence on such portable sketches is indicated by the inclusion of well established stereotypes. Characteristic is the angle view of a small gabled building. This appears in the flat folded-out

[12] E. g. that at Perachorio: A. H. S. Megaw and E. J. W. Hawkins, *DOP* 16 (1962) 183ff. and n. 23.

[13] The loggia had evidently been demolished before W. Williams made his plan of the church, which he did shortly before it was pulled down to make way for the existing building erected in 1891 (published by Jeffery, *Proceed. Soc. of Antiquaries* 1915—16, 115, fig. 3A). The columns have lately been incorporated in the new templon of the North Church.

[14] The typicon of the Monastery gives the foundation date December 9, 1090: see C. Mango and E. J. W. Hawkins, *DOP* 18 (1964) 334 and n. 58.

[15] In other cases, the square blocks of masonry in front of a loggia evidently represent the battlements edging a terrace on a more forward plane (figs. 3, 4 and 6).

[16] E. g. that closing the loggia outside the entrance to the hermitage of St. Neophytos (C. Mango and E. J. W. Hawkins, The Hermitage of St. Neophytos and its wall paintings. *DOP* 20 [1966] 119ff., fig. 3).

[17] The best documentary evidence for such portable models concerns the parchment scrolls and books used by the masters summoned to Kiev from Constantinople to decorate church of the Dormition in the Pechersky Monastery, in the eighties of the eleventh century; see V. Lazarev, Old Russian Murals and Mosaics. London 1966, 14f. and 27f.

form at Palermo in the Martorana Dormition and elsewhere[18]; also in Cyprus, in the Annunciation in the Hermitage of St. Neophytos[19]. In the oblique view of our fig. 8 it is found behind the Virgin in a Constantinopolitan icon of the Annunciation in the Sinai Monastery, which has other connections with Lagoudera[20]. The inclusion of both gable ends in a side view of a building, as at the top left of fig. 3, is repeated in the Dormition in St. Nicholas Kasnitzi at Kastoria[21]. Likewise, the arcaded loggia, the favourite motif of the Lagoudera painter, can be matched both as a top-storey feature in the Asinou Dormition of 1105/6[22] and, in a lower register, in the group of buildings behind the Virgin of the Annunciation in the Cappella Palatina[23]. The latter assemblage also includes in the position of a cornice the stepped battlement motif which is employed as a frieze in the building beside St. John at Lagoudera (fig. 7).

The purple draperies which hang over the buildings in these Lagoudera frescoes, gigantic in scale compared with the architecture they partly obscure, are a feature which it is hardly possible to rationalize in the context of actual structures. Those coiled round the columns of a loggia (fig. 8) can hardly be derived from the curtains which could have hung in such an arcade in actuality.

[18] Demus, The Mosaics, op. cit., pl. 56. Similarly in several scenes in the Capella Palatina: ibid., pls. 40A, 40B, 41A, 42A and 43B; also in Cappadocian frescoes approximately contemporary with Lagoudera, e. g. as an adjunct of St. Mark in Göreme chapel 22 (Çarikli Kilise): M. Restle, Byzantine Wall-painting in Asia Minor. Recklinghausen 1967, Plate II 197.

[19] Behind the Virgin's head: Mango and Hawkins, The Hermitage, op. cit., fig. 72. The cornice on which this building appears to stand is supported on corbels or modillons seen in perspective, exactly as on many of the Lagoudera buildings. A close relationship has been noted between the hermitage decoration, which was completed by Theodore Apseudes in 1182/3, and the cycle painted only nine years later at Lagoudera. This relationship will have to be re-examined when the cleaning of the latter has been completed (cf. A. H. S. Megaw, Twelfth Century Frescoes in Cyprus, in: Actes du XIIe Congrès International des Études Byzantines III. Belgrade 1964, 259. — Mango and Hawkins, The Hermitage, op. cit. 194). — Winfield, *DOP* 25 (1971) 264.

[20] K. Weitzmann, Eine spätkomnenische Verkündigungsikone des Sinai, in: Festschrift Herbert von Einem. Berlin 1965, coloured plate on p. 305. On the other connections with Lagoudera see below.

[21] S. Pelikanides, Καστορία I: Βυζαντιναὶ Τοιχογραφίαι. Thessaloniki 1953, pl. 51. The model of the church offered to St. Nicholas by the founder is similarly represented (ibid., pl. 62a).

[22] Cyprus: Byzantine Mosaics and Frescoes. Preface by A. H. S. Megaw, Introduction by A. Stylianou. New York 1963, pl. VIII; also, but probably later than Lagoudera, at Kastoria in the Mavriotissa Dormition (Pelekanides, op. cit., pl. 74).

[23] Demus, The Mosaics, op. cit., pl. 12. The loggia in the Palermo representation is topped by unmistakable rectangular battlements, a feature already noted at Lagoudera (see n. 15 above).

Nor can those hanging copiously from the roof-tops (figs. 2 and 6)[24] be explained adequately as awnings turned back when not in use. They are a common feature in background architecture in 12th century frescoes[25], and belong, not to reality, but to a traditional convention which originated in miniature painting[26].

However, other borrowings from manuscript illumination which have been recognized in mural decorations of the twelfth century are conspicuous by their absence at Lagoudera. Such was the appearance of a more three-dimensional treatment in the representation of buildings, which derived from Macedonian Renaissance models, for example, in the representation of the city in the Entry into Jerusalem in the Cappella Palatina[27]. Here, there is a bird's-eye perspective view of the top of a tower, a stereotype which recurs at Monreale[28] and in Cappadocian wall-painting approximately contemporary with the Lagoudera decoration[29], though in this last nothing of the sort is to be seen. Nor does the background architecture at Lagoudera anywhere approach the form of the spatial stage in which so many of the scenes are set at Monreale[30].

Such developments imply moves by Byzantine painters towards the rehabilitation of picture-space as it was conceived in Late Antiquity, and as it was known to them through manuscript illustrations. But the virtual absence of these developments at Lagoudera suggests that in the twelfth century they were spasmodic, not part of a continual evolution. The genesis of this aspect of the Palaeologan style with its fantasies of three-dimensional architecture encircling and protruding into the scene should be sought some-

[24] Sometimes coiled round what appear to be chimneys: above Gabriel's wing in the Annunciation (cut off in fig. 1, but visible in Stylianou, Aἱ Τοιχογραφίαι, op. cit., pl. 146 and Weitzmann, Verkündigungsikone, op. cit., pl. 71, 2) and in the building above the procession in the Presentation of the Virgin (see n. 7 above).

[25] E. g. in Cyprus at Asinou (1105—6) in the Dormition (Cyprus, Byzantine Mosaics and Frescoes, op. cit., pl. VIII) and at Perachorio (ca. 1160—1180) on the aedicule behind the Virgin of the Annunciation (Megaw and Hawkins, *DOP* 16 (1962) 313 and fig. 29); at Kurbinovo (1191) in the Visitation (A. Nikolovski, The Frescoes of Kurbinovo. Belgrade 1961, fig. 20); and at Kastoria in the Mavriotissa Dormition, around 1200 (S. Pelekanides, op. cit., pl. 77b).

[26] They occur in the Menologium of Basil II (e. g. fol. 383r: V. Lazarev, Storia della pittura bizantina. Turin 1967, fig. 127) and in the Vatican John Climacus (e. g. fol. 66v: ibid., fig. 248).

[27] Demus, The Mosaics, op. cit. 355f. and pl. 20B.

[28] In the walls of Emaus and Damascus, ibid. pls. 73A and 79.

[29] E. g. in the Entry scenes of Elmalı Kilise and Karanlık Kilise: Restle, op. cit. II, Plates 177 and 233.

[30] E. g. Demus, The Mosaics, op. cit., pls. 68 (Last Supper), 69A (Washing of the Feet), and 72 (Doubting of Thomas).

what later, as Demus has argued for the style as a whole[31]. The Lagoudera master, in his architectural fantasies held to the purely frontal formula illustrated by the earlier mosaics in the Cappella Palatina[32]. His work may reasonably be claimed to reflect the qualities of metropolitan Byzantine painting at the close of the twelfth century. It is a fact that he completed his work at Lagoudera more than a year after the Crusader occupation had begun; but he cannot be dismissed as provincial and *retardataire*. The appearance of the same mannerist involutions of the garments his figures wear in the drapery style of the Kurbinovo frescoes (1191) prompted this writer to suggest that both cycles reflect a manner current at the time in Constantinople[33], though no examples of it survive there.

This suggestion has found support in Kurt Weitzmann's study of the Annunciation icon in the Sinai Monastery, which he identifies as a product of a workshop in the capital; for here Gabriel is portrayed in the same pose and with virtually the same stylised drapery as in the fresco of this scene at Lagoudera[34]. It is true that the aedicule behind the Virgin in the icon displays a greater sense of the third dimension than do its counterparts at Lagoudera (fig. 3). This feature of the icon with its 'Hellenistic' roof-garden and the birds on the roof serves to indicate the sources in earlier miniatures from which were derived the spatial conceptions of those thirteenth-century fresco painters who laid the foundations of the Palaeologan style in mural painting. The Lagoudera painter offers no foretaste of those spatial conceptions, but holds to the tradition of two-dimensional rectilinear representation of architecture. Happily so, for this convention is more conformable to monumental decoration and, at the same time, provides a telling foil to the plastic forms and involuted draperies of this master's figures, which are so characteristic of his time.

[31] Demus, Die Entstehung, op. cit. 22.

[32] E. g. Demus, The Mosaics, op. cit., pl. 12 (The Annunciation).

[33] Megaw, Twelfth Century Frescoes, op. cit. 257ff. The evolution of a "rococo" manner in Constantinople during the last quarter of the twelfth century had already been postulated by Professor Kitzinger (I mosaici di Monreale. Palermo 1960, 82).

[34] Weitzmann, Verkündigungsikone, op. cit. 299ff., especially 304—7. Others have not hesitated to claim a metropolitan origin both for the Lagoudera master and for Theodore Apseudes, the painter of the hermitage of St. Neophytos: Mango and Hawkins, The Hermitage, op. cit. 206; cf. C. Mango, in: Report of the Department of Antiquities, Cyprus. Nicosia 1968, 104.

1 Lagoudera. Annunciation

2 Lagoudera. Annunciation

3 Lagoudera. Annunciation

4 Lagoudera. Presentation of the Virgin

5 Lagoudera. Left of St. Matthew

6 Lagoudera. Right of St. Mark

7 Lagoudera. Left of St. John

8 Lagoudera. Right of St. Luke

PETAR MILJKOVIĆ-PEPEK / SKOPJE

DEUX ICÔNES NOUVELLEMENT DÉCOUVERTES EN MACÉDOINE

Avec deux planches

Les années dernières, la collection macédonienne des icônes, déjà bien connue, est considérablement enrichie des pièces en date des XIe—XIVe siècles[1]. Des icônes nombreuses, découvertes depuis longtemps, attendaient à leur conservation et nettoyage et, par conséquent, à leur étude. De même, l'icône en mosaïque, trouvée à Ohrid, qui figure le Christ et l'icône de la Vierge Hodighitria, trouvée au village de Banjani, près de Skopje, sont à peine récemment nettoyées.

1. *L'icône en mosaïque figurant Jésus Christ*

En 1960, deux petites icônes à des restes de mosaïque furent découvertes dans l'annexe méridional de l'église de la Vierge Péribleptos d'Ohrid. Tout jusqu'au début de l'an 1969, elles étaient sujet des recherches détaillées, entreprises de la part de I. Kavkaleski et de M. Petrovski au laboratoire de l'Institut républicain pour la protection du patrimoine culturel à Skopje. A la suite du nettoyage et de la conservation, on vit que la première icône aux dimensions 27,7 × 21,5 × 2,5 cm. (superficie décorée de 17 × 11 cm.), conservait seulement des restes minimes de la mosaïque. Ils appartenaient à l'ornementation à des formes géométriques qui entoura la présentation centrale. Les carreaux de la mosaïque sont fort petits (entre 0,5 et 0,7 mm.) et fixés d'une matière de cire. Etant donné que la décoration est presque entièrement ruinée, il est impossible de juger de ses qualités artistiques. Il est certain seulement que la décoration fut faite en mosaïque et que la mosaïque fut parfaitement raffinée.

L'autre icône en mosaïque, aux dimensions 28,8 × 21 × 2,5 cm. (superficie décorée de 19 × 11,5 cm.), à des carreaux de 0,7 à 0,9 mm., est de beaucoup mieux conservée. Elle figure Jésus Christ assis sur un trône sans dossier

---

[1] Quelques icônes nouvellement découvertes sont déjà publiées. — (Voir P. Miljković-Pepek, Ohrid Icon Collection Further Enriched. *Macedonian Review* 1 [1971] 43—46.)

(fig. 1, 2). Il tient l'évangile plié, appui sur le genou, de la main gauche et il bénit de la droite, levée à l'hauteur de la poitrine. La signature IC | (X)C est rendue des carreaux noirs. Le vêtement du Christ est fait en carreaux d'or, bleux foncés, rouges-foncés, verdâtres et noirs. Des parties de cire, d'une couleur ocre, sans carreaux, se trouvent sur le vêtement et sur le trône. Le fond de l'icône est doré. Le marchepied est richement orné. Des restes de petits clous dorés se trouvent sur l'encadrement large et indiquent que l'icône portrait un revêtement en argent doré.

La découverte des icônes en mosaïque à Ohrid est un événement important. Il contribue à la connaissance meilleure de la physionomie de la ville d'Ohrid en tant que centre culturel de la Macédoine du moyen-âge. A ce propos, il est à examiner si les deux icônes en mosaïque, trouvées à Ohrid, sont importées ou produites à la métropole de l'Archevêché autocéphal d'Ohrid. En effet, à côté du problème de la chronologie des icônes, celui de leur origine fait notre occupation principale[2].

Les icônes en mosaïque, conservées sur le territoire de l'ancien empire byzantin ou dans les pays qui appartenaient à la sphère de la domination culturelle byzantine, sont peu nombreuses. Il est déjà constaté que la production des icônes en mosaïque fut assez limitée, et surtout inférieure comme quantité aux autres catégories des oeuvres d'art[3]. Un objet d'art pareil, dont la manufacture est très lente et chère, était, paraît-il, exclusivement réservé aux empereurs ou aux plus grands dignitaires religieux ou laïques. Les icônes en mosaïque — phénomène particulier dans l'histoire de l'art byzantin — étaient généralement créés dans les ateliers des maîtres constantinopolitains. Mais, à partir de la seconde moitié du XII[e] siècle, et surtout à l'époque des Paléologues, la production des icônes en mosaïque fut rapportée dans les ateliers des autres centres culturels plus grands. La ville de Thessalonique, en tant que centre culturel important, n'en put pas être entièrement exclue, mais il faut bien supposer que des ateliers artistiques pareils n'aient pas existé à Ohrid tout jusqu'à la fin du moyen-âge. Cependant, cette considération ne diminue pas l'importance de la métropole de l'Archevêché autocéphal d'Ohrid. Les icônes en mosaïque trouvées à Ohrid et, peut-être, d'autres que nous ignorons toujours témoignent de la renommée et du respect que certains empereurs ou grands dignitaires byzantins manifestaient vis-à-vis cette institution ecclésiastique, entres autre choses, sous forme de donnation.

[2] Ces deux icônes en mosaïque d'Ohrid sont récemment publiées (K. Balabanov, Dve novootkrieni portabl mozaični ikoni od crkvata Sv. Bogorodica Perivleptos (Sv. Kliment) vo Ohrid. *Kulturno nasledstvo* 3 [1969] 127—137). Mais, nous n'acceptons pas les interprétations principales de ces icônes. Avant tout, la prétention que l'icône avec la figure de Jésus-Christ est l'oeuvre des peintres Michel et Eutych de l'an 1295, est sans fondement; de même, nous trouvons sans fondement la considération que des icônes en mosaïque étaient produites à la ville même d'Ohrid.

[3] De l'aperçu extraordinaire de ces objets d'art précieux, aussi que de leur classification même est donné par le professeur O. Demus (Two Palaeologan mosaic icons in the Dumbarton Oaks collection. *DOP* 14 [1960] 89—96). — V. N. Lazarev, Istoriïa vizantiskoi živopisi I. Moskva 1947, 124.

La chronologie des icônes en mosaïque ne peut pas être déterminée d'après les dignitaires de la cour byzantine favorables à l'Archevêché autocéphal d'Ohrid, parce que cette institution jouissait de la faveur des empereurs byzantins presque constamment à partir de l'an 1018.

Il est fait que les deux icônes se distinguent considérablement dans le procédé technique[4], nous croyons, pour cette raison, qu'elles proviennent des époques distinctes ou, au moins, de deux ateliers. La chronologie de la seconde icône pourrait être approximativement déterminée sur la base des qualités stylistiques de la décoration qui est mieux conservée.

Du point de vue iconographique, la présentation du Christ indique une chronologie beaucoup plus large que celle suggérée par les qualités du style. Le modelé des vêtements et des pieds du Christ, celui du marchepied et d'autres parties ne présentent pas des qualités particulières qui puissent lier l'icône avec quelque époque de la peinture byzantine entre la dernière moitié du XII[e] et la fin du XIII[e] siècle. La difficulté la plus considérable est certainement le manque de la tête de Jésus-Christ. On trouve, tout de même, dans le modelé des vêtements et surtout dans celui du trône certaines qualités qui pourraient indiquer une chronologie plus proche. La façon de modeler que nous rencontrons sur notre icône, domina dans la peinture byzantine à partir des premières décénies du XIII[e] siècle; pour cette raison, l'icône en mosaïque d'Ohrid se situerait probablement dans le cadre du XIII[e] siècle. Si l'on accepte une chronologie pareille, l'icône pourra être mise en relation avec l'époque de certains personnages connus qui avaient contribué à la renommée de l'Archevêché autocéphal d'Ohrid. Au cours du XIII[e] siècle, c'étaient les archevêques Dimitrios Homatian (1216—1234), Constantin Kabasilas (environ 1250—environ 1265) et Macaire (environ 1290—environ 1300).

2. *L'icône de la Vierge Hodighitria du village Banjani*

Cette icône (fig. 3, 4) est notée sous le no. 733 dans le régistre de l'Institut républicain pour la protection du patrimoine culturel comme l'oeuvre

[4] D'après l'analyse faite au laboratoire de conservation par I. Kavkaleski et M. Petrovski, les différences en sont les suivantes: la superficie décorée de la première icône est plus petite; les careaux de la mosaïque de la première icône sont moindres que ceux de la seconde, ce qui indique que la mosaïque de la première icône fut plus minutieuse; à juger d'après les petits restes de dorure, à peine visibles environ la partie centrale de la première icône, on peut supposer qu'elle ait été faite en technique combinée (mosaïque et détrempes) ou q'une ancienne icône fut ornée de la mosaïque.

du XVIIIe siècle. L'icône fut repeinte à plusieurs reprises. Mais, à en juger d'après les parties originales, il s'agit d'une peinture de qualité du commencement du XIVe siècle. A notre demande, elle fut transportée au laboratoire de l'Institut républicain pour la protection du patrimoine culturel, en but d'être nettoyée, conservée et ensuite présentée. L'icône fut trouvée dans l'église de Saint-Georges du village Banjani (aux environs de Skopje), mais elle provient probablement de l'église de Saint-Nikitas.

L'icône est peinte sur bois, enduit du plâtre et couvert du toile de lin, avec de la dorure et en détrempes. Les dimensions de l'icône sont 106×65×3,5 cm. La première restauration, datant du XVe siècle, est faite par le peintre qui a restauré les fresques de l'église de Saint-Nikitas près de Skopje (en 1483/4). La deuxième intervention, assez considérable, eut lieu au XIXe siècle. De la troisième intervention est conservée l'inscription suivante: подънови се икона на 1918 г. Ф. М. 15 Е Титоръ Иванъ Илиевъ Каевъ.

L'icône présente la Vierge Hodighitria de pieds, le Christ enfant à la main gauche. La Vierge porte une robe bleue claire, attachée avec deux boutons sur la poitrine et un maphorium rouge-violet. Le chiton du Christ est ocre-foncé, l'himation est rehaussé de petites lignes dorées. De la signature en lettres cinabres on ne lit que MHP ΘV; IC XC.

Le modelé des visages d'une incarnation très pâle est fait sur un fond olivâtre. Le traitement est très raffiné.

L'icône de la Vierge Hodighitria est inconnue dans la littérature scientifique. Les restaurations de la peinture des XVe, XIXe et XXe siècles ont au vrai dissimulé ses qualités artistiques. Seules les petites parties originales de la peinture ont suscité notre curiosité. Elle fut nettoyée avec toute l'attention nécessaire par le peintre I. Kavkaleski au laboratoire de l'Institut. Bien que la conservation soit toujours en train, après le nettoyage des couches de peinture récentes, la pièce se prêtre entièrement aux analyses.

Le type de la Vierge avec l'enfant présenté sur cette pièce est connu dans l'art byzantin sous le nom de la Vierge Hodighitria (Conductrice); il était, bien entendu, présenté sous la forme de variantes différentes[5]. Du point de vue artistique, le peintre anonyme de la pièce présente des qualités élevées, de l'expression pure et de la connaissance extraordinaire de la technique des icônes. Le style dans la peinture byzantine dit des Paléologues, présent dans les formes et le modelé, y est très correct. Il est très difficile de trouver des analogies plus proches de cette icônes, mais des ressemblances assez évidentes et incontestables se laissent remarquer dans les fresques de Kahrié-Cami de

[5] Sur le problème de la chronologie de la Vierge Hodighitria et Péribleptos voir M. Tatić-Djurić, Ikona Bogorodice «Prekrasne», njeno poreklo i rasprostranjenost, in: Zbornik Svetozara Radojčića. Beograd 1969, 335—354.

Constantinople (environ 1315/20)[6], celles de Staro Nagoričino près de Kumanovo (1316/18)[7], Kraljeva crkva de Studenica (1315)[8] ou celles de Saint-Nikitas près de Skopje (environ 1320)[9]. Pour toutes ces raisons, la question principale qui se pose est: l'icône de Banjani est-elle l'oeuvre d'un peintre toujours inconnu qui travaillait en Macédoine environ les années 1315/25, ou l'oeuvre des artistes fameux Michel Astrapas et Eutych, ou bien l'oeuvre de quelqu'un de leurs collaborateurs. Certes, il est toujours impossible de donner une réponse précise à cette question complexe. Mais, certaines circonstances de l'histoire de l'icône permettent de croire qu'elle fut faite pour l'iconostase de l'église de Saint-Nikitas. Cette église se situe à environ 500 m. du village Banjani, c'est-à-dire de l'église de Saint-Georges (bâtie et décorée en 1549) où fut trouvée l'icône de la Vierge Hodighitria[10]. Il est connu que l'église de Saint-Nikitas était laissée à l'abandon et considérablement endommagée avant l'an 1483/4 et ensuite restaurée. L'inscription avec la date citée, d'au-dessus de la porte méridionale de l'église de Saint-Nikitas, qui nous informe de la restauration de ses fresques, date également la première restauration de notre icône. D'ailleurs, on remarque que le passage de l'ancienne à la nouvelle couche de peinture sur les fresques de Saint-Nikitas est identique et presque aussi délicat et pédant que celui sur les épaules et les cheveux du Christ de l'icône. Du point de vue artistique, les restaurations de l'icône et des fresques, datant de l'an 1483/4, sont également presque identiques. Ceci nous fait conclure que l'icône pouvait être emportée de l'église de Saint-Nikitas après la première restauration, c'est-à-dire après l'an 1483.

Bien qu'il soit assez évident que l'icône de la Vierge Hodighitria faisait partie de l'inventaire de l'église de Saint-Nikitas jusqu'à 1483/4, il est peu probable qu'elle fût l'oeuvre des peintres en chef des fresques de la dite église — Michel et Eutych. Les ressemblances entre l'icône et les fresques, d'une part, et quelques éléments iconographiques de l'icône inconnus dans la peinture de Michel et d'Eutych, de l'autre, vont à l'appui de l'hypothèse suivante: l'icône de la Vierge Hodighitria, faite pour l'iconostase de l'église

[6] P. A. Underwood, Second preliminary report on the restoration of the frescoes in the Kariye Camii at Istanbul by the Byzantine Institute 1955. *DOP* 11 (1957) 172—220, fig. 50; id., Third preliminary report, 1955—1956. *DOP* 12 (1958), fig. 17.

[7] P. Miljković-Pepek, Deloto na zografite Mihailo i Eutihij. Skopje 1967, Table CXXIII.

[8] G. Millet—A. Frolow, La peinture du moyen-âge en Yougoslavie, fasc. III, pl. 69—1.

[9] P. Miljković-Pepek, Deloto, op. cit., fig. 18; sur le problème de la chronologie des fresques de Saint-Nikitas voir id. in: *JÖBG* 16 (1967) 301, n. 13; id. in: Glasnik na Institutot za nacionalna istorija X 2—3. Skopje 1966, 203—218.

[10] V. Petković, Pregled crkvenih spomenika kroz povesnicu srpskog naroda. Beograd 1950, 15.

de Saint-Nikitas d'environ 1319/20, appartient probablement à quelque peintre anonyme, contemporain des peintres de l'atelier de Michel et d'Eutych.

Un élément iconographique rare sur le vêtement de la Vierge fait penser que le peintre anonyme de l'icône ait subi de l'influence occidentale. Malgré que l'icône fasse preuve d'une connaissance extraordinaire du style des Paléologues, la façon de présenter la robe de la Vierge, attachée avec deux boutons sur la poitrine, la situe parmi les exemples les plus rares de toute l'histoire de la peinture byzantine. A partir du milieu du XIVe siècle, la peinture byzantine en Macédoine subissait de l'influence occidentale; sa présence y est manifeste[11]. Cette influence n'était pas rare et pénétrait du Nord, directement ou indirectement, grâce aux engagements de l'aristocratie serbe en Macédoine. Mais, au début même du XIVe siècle elle était encore assez rare en Macédoine et s'expliquait par le rôle intermédiaire de Thessalonique et de Constantinople. Il est à noter qu'à la même époque, le roi serbe Milutin qui gouvernait la partie septentrionale de Macédoine était complétement orienté vers les centres culturels mentionnés de Byzance. Rappelons-nous encore, à l'appui de notre explication relative à l'influence occidentale pénétrant de Thessalonique et de Constantinople, de l'icône de la Vierge Episkepsis[12] où l'on trouve également cet élément iconographique sur la robe de la Vierge[13] et qui date d'environ les années 1300—1315[14].

---

[11] P. Miljković-Pepek, Deloto, op. cit., 6; id. in: Glasnik na Institutot za nacionalna istorija X 2—3. Skopje 1966, 203—218.

[12] V. Djurić, Icônes de Yougoslavie. Belgrade 1961, 32, cat. 24.

[13] R. Ljubinković—M. Čorović-Ljubinković, La peinture médiévale à Ohrid, Recueil de travaux. Ohrid 1961, 131.

[14] P. Miljković-Pepek, L'icône de la Vierge Episkepsis d'Ohrid. *Kulturno nasledstvo* 3 (1969) 139—144, fig. 1—4.

2 Détail de l'icône en mosaïque

1 L'icône en mosaïque trouvée à Ohrid

3 Icône du village Banjani

4 Détails de l'icône du village Banjani

ANASTASIOS K. ORLANDOS / ATHEN

EIN SPÄTBYZANTINISCHER HALLENKIRCHEN-TYPUS NORDGRIECHENLANDS

Mit vier Tafeln und acht Textabbildungen

Die vorliegende Arbeit* behandelt einen Kirchentypus, der am Ende des 19. und während des 20. Jahrhunderts in den nördlichen Provinzen Griechenlands (Phthiotis[1], Aetolien, Akarnanien[2], Thessalien[3], Mazedonien[4], Athos[5] und Epirus[6]) und bis in das jetzige Albanien[7] (ehemaliges Nord-Epirus) üblich war.

Es handelt sich gewöhnlich um Basiliken von großen Ausmaßen, ein- oder öfters dreischiffig, mit oder ohne Kuppel; eine oder auch mehrere Seiten der Kirche wurde später mit überdeckten offenen Hallen versehen, von den Einheimischen χαγιάτια[8] bzw. an einigen Orten auch λόντζιαι[9] (loggie) genannt.

---

* Frau Dr. Veronika Leon-Mitsopoulou bin ich besonders verpflichtet für die Güte, die sie gehabt hat, meine Übersetzung auf Deutsch zu revidieren.

[1] Kloster Agathon, Hagios Demetrios Maurilu.

[2] Prophet Elias-Kirche in Xeromero (Dorf Karaïskaki, ehemals Dragamesto).

[3] Hagios Stephanos und Metamorphosis-Kloster auf den Meteora, Kloster bei Tzagesi; Kloster von Bracha, Rentina und Antinitsa auf dem Pindos, Hagios Nikolaos-Kirche im Dorfe Kyra Basilike (ehemals Woiwonda) in der Nähe von Kalampaka.

[4] Prodromos-Kloster bei Serres, Acheiropoietos-Kloster (Eikosiphoinissa) bei Serres, mehrere Kirchen von Phlorina.

[5] Esphigmenu-Kloster, Iberon-Kloster, Kutlumusiu-Kloster auf dem Athos.

[6] Kirche Hagios Nikolaos in Krapsi (Jannina), Kirchen Hagios Athanasios und Hagios Menas in Monodendri, Kirche im Dorfe Kukuli (Provinz Dodona), Kirche im Dorfe Kalarrytes (Provinz Dodona), Kirche Hagios Georgios in Negades (Provinz Dodona), Kirche Hagios Nikolaos in Elaphotopos (ehemals Tserbari, Provinz Dodona), Kirche Hagios Athanasios in Sudena (jetzt Pedinu, Provinz Dodona), Kirche Hagios Nikolaos in Pyrsogiane (Provinz Konitsa), Kirche im Dorfe Argyrochori (Provinz Pogoni), Kirche Hagios Nikolaos im Dorfe Bissani (Provinz Pogoni), Euangelistria-Kloster in Ano Pedina, Kirche der Koimesis in Bitsa, Kirche Hagios Demetrios in Ano Pedina, Koimesis-Kirche in Ariste (ehemals Artsista).

[7] Kirche Hagioi Theodoroi in Muzakia und Hagios Nikolaos in Moschopolis.

[8] Das Wort ist türkisch (hayat) und bedeutet eine offene Halle gewöhnlich im ersten Stock des Hauses, welches nach dem Hof schaut (vgl. auch A. Orlandos, *ABME* 2 [1936] 192, Abb. 16 und entsprechend die Hallen im Erdgeschoß. Cf. G. Megas, Θεσσαλικαὶ οἰκήσεις. Athen 1946, 17, 21, 60, 66, 68, 77, 78, 81).

[9] Die Halle heißt auf den Inseln des Ionischen Meeres λόντζα (= loggia). Das Wort

Diese an die Mauern der Kirche angelehnten Hallen sind mit gemauerten Steinbänken (πεζούλια) und mit ebensolchen Brüstungen zwischen den Stützen versehen — mit Ausnahme eines als Eingang dienenden Intercolumniums geschlossen. Sie waren besonders als Aufenthaltsort für die Kirchengemeinde bestimmt und boten sowohl vor als auch nach der Liturgie Schutz gegen die unangenehmen Witterungsverhältnisse, die das nordgriechische Klima charakterisieren[10]. Dort fand auch die Kolyba-Verteilung statt u. a. m.

Der Kirchenkern, mit dem die Hallen verknüpft sind, ist gewöhnlich ein oder höchstens zwei Jahrhunderte älter als letztere. Er ist aus einfachem Mauerwerk mit Mörtel gebaut und hat immer die Form eines massiven Rechteckbaues (Fig. 1, 2), dessen Massigkeit durch die angebauten Hallen gemildert wird; denn diese Hallen verleihen ihm eine Leichtigkeit ähnlich derjenigen, die die Pteron-Säulenreihen am griechischen Tempel bewirkten.

Sehr oft auch wird der massige Rechteckbau der Kirche von einem sehr hohen Glockenturm begleitet, der bald viereckig[11], bald achteckig ist[12] (Abb. 3), ähnlich einer Lanze, die in den Himmel sticht. Dies bildet einen angenehmen Kontrast zu dem monotonen und reizlosen Baukörper der Kirche.

Der Glockenturm liegt entweder in der Mitte der Westseite (Fassade)

λόντζα findet sich schon im Chrysobull Alexios' III. vom Jahre 1364 (D. A. ZAKYTHINOS, Le chrysobulle d'Alexis III Comnène. Paris 1932, 35, Z. 140: ἀνοικοδομῆσαι οἰκήματα παντοῖα καὶ λόντζαν συνήθη. Besonders häufig gebrauchte man das Wort da, wo italienische Händler angesiedelt waren. Der griechische Historiker von Zypern Leontios Machairas (Anfang des 15. Jhs.) spricht wiederholt über die λόντζα der Genuesen (Ausgabe MILLER-LADO I 21). In Kreta, wo der abendländische Einfluß ebenfalls groß war, existierte in Chandax (heute Herakleion) ein besonders schönes mit Hallen versehenes Gebäude, welches loggia benannt war (ST. XANTHUDIDES, Ἡ Κρήτη. Athen 1909, 97. — G. GEROLA, Monumenti Veneti III. 1917, 35ff.). Eine Loggia wird auch im 16. Jh. von St. Sachlikis erwähnt: „Ἴδε τὸ ποῦ σ' ἔσωσεν ἡ μοῖρα σου Σαχλήκη, εἰς ποίαν κούρτην κάθεσε κ' εἰς ποίαν λόντζαν ἦσε.". Auf den Ionischen Inseln, die jahrhundertelang unter venezianischer Herrschaft standen, bedeutet das Wort in der Regel überdeckte Räume mit Säulen, in welche man sich während des Regens flüchten konnte. Entsprechende Toponymia finden sich in Kephallenia (D. A. ZAKYTHINOS, a. O. 83). Direkten offenbaren Einfluß der Ionischen Inseln zeigt λόντζα auch in Aetolien (S. D. LUKOPULOS, Αἰτωλικαὶ οἰκήσεις. Athen 1925, 17ff.).

[10] Ich zitiere vorläufig als Beispiel die Kirche Hagios Athanasios in Mazedonien, die sich in einer Höhe von 1100 m ü. d. M. befindet.

[11] Glockentürme von Hagios Nikolaos in Bisani, der Kirche von Kalarrytes, Hagios Georgios in Aetos bei Phlorina, Hagios Nikolaos in Elaphotopos, Hagios Nikolaos in Kratero bei Phlorina, Hagios Nikolaos in Trigono bei Phlorina, Hagia Paraskeve in Pissoderi bei Phlorina u. a.

[12] Glockenturm von Hagios Georgios in Negades. Einen ähnlichen, achteckigen Glockenturm besitzt das Kloster Xenia in Thessalien: A. ORLANDOS, Μοναστηριακὴ Ἀρχιτεκτονική. Athen [2]1958, Abb. 148.

Fig. 1. Negades, H. Georgios. Nordseite

Fig. 2. Negades, H. Georgios. Südseite

der Kirche[13], wie dies bei mehreren byzantinischen Kirchen Griechenlands[14] und besonders Alt-Serbiens[15] vorkommt (sehr häufig auch bei Kirchen des Abendlandes), oder an ihrer nord- oder südöstlichen Ecke[16] (Abb. 3, 4). Die Außenflächen der Glockentürme werden bald durch einfache, überein-

---

[13] Hagios Demetrios im Dorf Kleisura bei Phlorina (N. MUTSOPULOS, Ἐκκλησίαι τοῦ νομοῦ Φλωρίνης. Thessalonike 1964, Abb. 246), Koimesis-Kirche im Dorfe Ethnikon bei Phlorina (ebd. Abb. 114), Hagios Nikolaos im Dorfe Trigono bei Phlorina (ebd. Abb. 87, 88), Hagia Triada im Dorfe Anoklines bei Phlorina (ebd. Abb. 109), Hagios Nikolaos im Dorfe Buphi bei Phlorina (ebd. Abb. 112).

[14] Beispiele bei CH. BARLA, Μορφὴ καὶ ἐξέλιξις τῶν βυζαντινῶν κωδωνοστασίων. Athen 1959, 12ff.

[15] Beispiele bei A. DEROKO, Architecture monumentale et décorative dans la Serbie du Moyen-Age. Beograd 1962, Abb. 93, 159, 209, 375.

[16] Bei der Nordwestecke von Hagia Paraskeve in Pissoderi (N. MUTSOPULOS, a. O., Abb. 100) und in der Kirche von Kalarrytes. Neben der Südostecke der Kirche Hagios Nikolaos in Elaphotopos und des Hagios Georgios von Negades. An der Nordseite von Hagios Georgios in Aetos.

anderliegende Bogen gegliedert[17], bald durch je drei mit Arkaden verknüpfte Säulen auf jeder Seite[18].

Im Inneren wird der Kirchenbau durch eine Quermauer in zwei Hauptteile geteilt: 1. ein breiter Narthex im Westen und 2. ein langer Naos im Osten, der in einer herausragenden Apsis endet. Der Narthex ist mit dem Hauptraum durch mehrere Türen verbunden; er ist gewöhnlich mit einem Obergeschoß — γυναικωνίτης — versehen (Fig. 4), welches durch Holztreppen zugänglich ist, die in der Nordwest- und Südwest-Ecke angelegt sind. Es war ausschließlich für die Frauen bestimmt (das γυναικεῖον oder der γυναικωνίτης des Konstantinos Porphyrogennetos[19]), welche die Liturgie durch hölzerne Gitter, die sich nach dem Naos hin öffneten, verfolgen konnten (Fig. 4).

Der hölzerne Fußboden des γυναικωνίτης war gewöhnlich von zwei zentralen Pfeilern gestützt. So gewann der Narthex die Form einer Kloster-λιτή[20].

Die eigentliche Kirche ist bald einschiffig (besonders in Mazedonien), bald (besonders in Epirus) in drei Schiffe geteilt durch ein Paar von Säulenreihen, deren oft mit korinthischen Kapitellen versehene Säulen oder Pfeiler miteinander durch Holzbogen (μπαγδατί) verknüpft sind (Fig. 4).

Die Säulenreihen laufen ununterbrochen bis an die Ostwand fort; über der Kirchen-Mitte spannt sich gewöhnlich eine aus gehauenen Steinen gebaute, meist achteckige Turmkuppel[21] (Abb. 1). Fehlt eine hohe, gemauerte Kuppel, ist der ganze Naos im Mittelschiff durch ein halbzylindrisches Gewölbe[22] oder durch ein flaches Korbbogengewölbe[23] aus hölzernen Riemenbrettern und

[17] Hagios Demetrios in Kleisura (Mutsopulos, a. O., Abb. 246), Hagios Georgios in Aetos bei Phlorina (Mutsopulos, Abb. 194), Koimesis-Kirche in Sitaria, Kirche von Kalarrytes, Hagios Nikolaos in Elaphotopos, Hagios Georgios in Sklithro (Mutsopulos, Abb. 196, 197).

[18] Hagia Paraskeve in Pissoderi bei Phlorina (Mutsopulos, Abb. 100), Hagios Georgios in Amyntaion (Mutsopulos, Abb. 203).

[19] Konst. Porphyrogennetos, De Cerimoniis 118 (Bonn).

[20] Hagios Georgios in Negades. Beispiele von *litai* gibt es in den Katholika der Klöster entweder mit zwei oder mit vier Stützen (Säulen oder Pfeiler). Mit zwei Stützen in der Panagia-Kirche von Hosios Lukas (E. Stikas, Τὸ οἰκοδομικὸν Χρονικὸν τῆς Μονῆς Ὁσίου Λουκᾶ. Athen 1970, Beilage A), im Katholikon von Hosios Meletios (A. Orlandos, *ABME* 5 [1939/40] 59, Abb. 12 und S. 78), im Katholikon des Antinitsa-Klosters auf der Othrys (Orlandos, *EEBS* 7 [1930] 370) sowie in der Kirche von Nagoričino in Alt-Serbien (Hamann—Mac Lean—Hallensleben, Die Monumentalmalerei, Taf. 31). Andere Beispiele der *lite* mit vier Stützen s. bei Orlandos, *ABME* 7 (1951) 86, A. 2.

[21] Hagios Athanasios in Kato Sudena, Kirche in Kalarrytes, Kyra-Basilike-Kirche bei Kalampaka, Prophet Elias-Kirche in Kleisura, Hagios Nikolaos in Amyntaion, Hagios Nikolaos in Kratero.

[22] Hagios Nikolaos in Petres.

[23] Hagios Markos in Kleisura (Mutsopulos, a. O., Abb. 221), Hagios Nikolaos in Ammochori (Mutsopulos, Abb. 159), Hagia Paraskeve-Kirche im Dorfe Hagios Panteleemon (Mutsopulos, Abb. 205), Hagia Triada-Kirche in Pissoderi.

ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ

ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ

ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ

30.15

17.40

Fig. 3. Negades, H. Georgios. Grundriß

ΤΟΜΗ Α-Β

Fig. 4. Negades, H. Georgios. Längsschnitt

Fig. 5.
Negades, H. Georgios,
Querschnitt

ΤΟΜΗ Γ-Δ

Fig. 6.
Negades, H. Georgios.
Westseite

Fig. 7.
Negades, H. Georgios.
Ostseite

Mörtel (μπαγδατί) überdacht. Sehr häufig ist der Naos mit einer fortlaufenden horizontalen Holzdecke eingedeckt, die mit geometrischen, oft gemalten Motiven geschmückt ist, deren Mitte die Nachahmung einer sehr kunstvoll skulptierten flachen Kuppel[24] (κουμπές oder ταμπλάς genannt) (Abb. 2) einnimmt, ähnlich den Kuppeln, denen wir in Privathäusern aus der Zeit der Türkenherrschaft begegnen[25].

Das Dach der Kirche (σκεπή) — immer mit Schieferplatten bedeckt wegen des Schneereichtums in den Gebieten, in denen es verwendet wurde — fällt gewöhnlich an den beiden Längsseiten steil ab (Fig. 5) und wird über den Schmalseiten abgewalmt (κοπή)[26], so daß kein vertikaler, dreieckiger Giebelabschluß gebildet wird (ἀέτωμα, καλκάνι[27], κεντρί) (Fig. 4, 6, 7). So entsteht ein dreieckiger Knick, das sogenannte μισὸ κεντρί[28], oder κομμάς oder τσατί[29] (in Thessalien). Fassade und Ostseite der Kirche enden oben nicht mehr in einem Dreieck, sondern einem halben Trapez, und die ganze Form des Daches ähnelt einem umgekehrten Waschtrog.

Die Schiffe enden nach Osten (bald nur das mittlere, bald alle drei) in halbrunde Konchen, deren größte, die mittlere, nach außen in halbrunder oder polygonaler Form vorspringt (Fig. 3), während die seitlichen, kleineren aus der Dicke der Ostmauer ausgehauen sind. Die äußere vertikale Fläche der mittleren Konche zeigt unter dem Gesims einen friesartigen Gürtel, unter welchem sich mehrere schmale Blendarkaden reihen, die von halbrunden Bogen bekrönt sind[30] (Abb. 5). Diese Arkaden sind voneinander entweder durch einfache Bänder oder durch schlanke, hohe Säulchen getrennt, wie wir diesen an Kirchen Altserbiens[31] aus dem 14. Jahrhundert und später begegnen. Bei unserem Kirchentyp werden die sie bekrönenden Bogen manchmal in die

---

[24] Hagios Athanasios in Ariste (Artsista).

[25] Haus Matsukas in Arta (Orlandos, *ABME* 2 [1936] 193, Abb. 17), Haus in Kastoria (Orlandos, *ABME* 4 [1938] 206, Abb. 139 und Mutsopulos, Καστοριά. Τὰ ἀρχοντικά. 1962, 54ff., Haus Tsiatsiapa). Archontenhaus G. Schwarz in Ampelakia (G. Megas, Θεσσαλικαὶ οἰκήσεις, Taf. ΛΗ′, Abb. 2 und N. Mutsopulos, Τὰ Θεσσαλικὰ Ἀμπελάκια. Ἠώς 1966 (Thessalien gewidmet), 135, Abb. 27 und 150, Abb. 41, 53). Haus Basdeki in Bitsi (Westl. von Zagori) (P. Bokotopulos, *Arch. Deltion* 21 [1966] Chronik, Taf. 303 b). Holzdecke von einem Haus in Drakeia (jetzt Haus K. Makris in Bolos) (Νεοελληνικὴ Χειροτεχνία, hrsg. v. d. Griech. Nationalbank. Athen 1969, Abb. 28). Archontenhaus Manuse in Siatista (N. Mutsopulos, Ἀρχιτεκτονικὰ Θέματα 1 [1967] 153).

[26] G. Megas, Θεσσαλικαὶ οἰκήσεις 35.

[27] G. Megas, a. O. 19, 34, 35, 41.

[28] P. Bokotopoulos, *Arch. Deltion* 21 (1966) Chronik 299.

[29] G. Megas, a. O. 34, 46.

[30] Hagios Nikolaos in Nymphaion (Mutsopulos, a. O., Abb. 218), Hagios Nikolaos in Buphi (Mutsopulos, Abb. 110).

[31] G. Millet, L'ancien art serbe. Paris 1919, 117, Abb. 122 (Lesnovo), S. 163, Abb. 178 (Smederevo).

Form des Eselrückens gespalten (en accolade), so, wie das manchmal in der Zeit der Türkenherrschaft[32] vorkommt.

Es ist jedenfalls merkwürdig, daß die äußere architektonische Dekoration der Kirchen nicht immer dem einfachen helladischen System, sondern demjenigen von Konstantinopel und dessen Wirkungskreis folgt[33].

Der Naos wird durch rechteckige, hoch über den Seitenschiffen befindliche Fenster beleuchtet (Fig. 1, 2, 5, 6 und Abb. 1, 4). Dazu treten einige schießschartenartige oder kleinere elliptische oder vierblättrige Öffnungen, die sich sowohl auf der Ostseite wie auf der Westfassade befinden.

Das Allerheiligste (das ἱερόν) ist vom Hauptraum durch eine hohe Trennwand (Templon, Ikonostas) getrennt, die in feiner, komplizierter Holzschnitzerei[34] ausgeführt ist (Abb. 6) sowie von einem entsprechenden holzgeschnitzten Ambo (Abb. 7) und Bischofsthron begleitet wird. Das Templon ist architektonisch gebildet mit Säulen, Fries und Dodekaorton, das hohe Kreuz in seiner Mitte reicht manchmal bis zur Decke.

Die Innenwände der Kirche und die Frontflächen der Säulenreihen sind mit Fresken geschmückt, Werke ziemlich bekannter Maler aus den Schulen von Linotopi[35] (Bereich von Kastoria), Kapesobo[36], Iannina[37], Chionades[38] und Kalarrytes[39].

Untersuchen wir nun speziell die Hallen: Diese sind entweder aus Holz oder aus Stein konstruiert. Die zweite Art wurde besonders in Epirus[40] angewandt, wo sowohl passende Steine vorhanden als auch spezialisierte Handwerker zu finden waren. Im Gegensatz dazu kommt in Mazedonien Holz im Überfluß vor, weshalb dort die hölzernen Hallen (z. B. in Phlorina)[41] überwiegen.

Die Hallen umgeben den Kirchenkern entweder an drei Seiten (der südlichen, westlichen und nördlichen)[42] (Fig. 3) oder sehr oft nur an der südlichen und westlichen[43] beziehungsweise überhaupt nur an der westlichen[44] oder nur an der südlichen[45] (Abb. 8, 9 und 10), nie aber an der östlichen Seite. Sie sind von einem mit Steinplatten bedeckten Holzdach überdacht und nach vorne wie fortlaufende Säulenreihen offen. Das Dach stützt sich auf Säulen[46] oder quadratische bzw. rechteckige Pfeiler[47] (Negades) (Fig. 3 und Abb. 4, 12); die Interkolumnien sind in seltenen Fällen (besonders in Mazedonien) durch rechteckige, geschnitzte horizontale Holzbalken überbrückt[48], sehr oft aber auch durch halbrunde Bögen. Die Säulen oder Pfeiler ruhen nicht direkt auf dem Boden, sondern sind gewöhnlich auf ein 0,55 m hohes fortlaufendes Postament gelegt (Fig. 1, 2; Abb. 11, 12). Dieses dient auch als Brüstung, welche die Interkolumnien schließt, und wird nur dort unterbrochen, wo sich der Kirchen- oder Narthex-Eingang befindet (Abb. 8, 10, 11).

Die Säulen oder Pfeiler sind gewöhnlich nicht monolithisch, sondern aus mehreren Trommeln bzw. Schichten gebaut, die durch Mörtel miteinander verbunden sind. Die zylindrischen Schäfte oder die rechteckigen Pfeiler ruhen entweder direkt, ohne Basen, auf einem Postament (Monodendri, Moschopolis, Bisani) (Abb. 13) oder sie enden in einer viereckigen Plinthe ($\pm$ 0,20 m hoch) (Abb. 8, 9). Als Krönung der Schäfte dienen entweder viereckige Abaci (Abb. 9, 10) oder umgekehrte Pyramidenstümpfe (Abb. 8), wobei bei den Pfeilern das Kapitell durchaus eliminiert ist und die Bogen die vertikalen Kanten der Pfeiler fort-

[32] H. Markos in Kleisura (Mutsopulos, Abb. 221) und H. Demetrios (ebd., Abb. 239).

[33] Pantokrator und Pammakaristos in Konstantinopel (Ebersolt—Thiers, Les églises de Constantinople. Paris 1913, Taf. XLVII u. LVII), H. Apostoloi in Leontari (Peloponnes).

[34] S. den holzgeschnitzten Ambo der Zoodochos Pege von Kaminades bei Karditsa (*ABME* 5 [1939—40] 196, Abb. 23) und den ähnlichen Ambo der H. Paraskeue in Siatista (Griech. Nationalbank, Νεοελληνικὴ Χειροτεχνία, Abb. 25).

[35] H. Menas in Monodendri (*EEBS* 2 [1925] 329 und *Arch. Deltion* 21 [1966] Chron. 303), Koimesiskloster in Photmos, Trichonia (*EEBS* 2 [1925] 322), H. Nikolaos in Bitsa (*Arch. Deltion* 21 [1966] Chron. 300).

[36] Koimesis in Artsista (Zagori; *EEBS* 2 [1925] 327), in Chrysobitsa (Ioannina; *EEBS* 2 [1925] 328), H. Demetrios in Zeloba (Ioannina; *EEBS* 2 [1925] 329), Proph. Elias- u. Elisaioskirche in Siatista (*EEBS* 2 [1925] 326), Taxiarches in Kato Pedina (*Arch. Deltion* 21 [1966] Chron. 308), Panagia in Papingo (*Arch. Deltion* 21 [1966] Chron. 314).

[37] Hagios Demetrios auf Skyros (*EEBS* 3 [1925] 324).

[38] Taxiarchenkirche in Bitsa (*Arch. Deltion* 21 [1966] Chronik 301). Panagia-Kirche in Ano Pedina (ebd. 307). Hagios Georgios in Elaphotopos (ebd. 310).

[39] Prophet Elias-Kloster in Bitsa (*Arch. Deltion* 21 [1966] Chronik 302).

[40] Hagios Nikolaos in Bisani, Hagios Georgios in Negades, Hagios Nikolaos in Pyrsogiani, Kato Merope (Provinz Pogoni) u. a.

[41] Hagios Georgios in Aetos (Provinz Phlorina), Hagios Demetrios in Achlada, Koimesis-Kirche in Leptokaryes, Hagia Paraskeve in Kallithea.

[42] Hagios Georgios in Negades, Hagios Nikolaos in Buphi (Provinz Phlorina).

[43] Hagios Athanasios in Monodendri, Koimesis-Kirche in Kota (Phlorina), Taxiarchen-Kirche in Mikro Papingo.

[44] Hagios Menas in Monodendri, Kloster Bracha und Kloster Rentina auf dem Pindos, Kloster bei Tzagesi, Antinitsa-Kloster bei Serres, Taxiarchen-Kloster bei Aigion (Peloponnes).

[45] Kirche in Kalarrytes, Hagios Nikolaos in Bisani, Koimesis-Kirche in Bitsa.

[46] Hagios Nikolaos in Bisani, Hagios Nikolaos in Pyrsogianni, Kirche in Kato Merope (Provinz Pogoni), Hagios Nikolaos in Moschopolis, Hagioi Theodoroi in Muzakia, Kirche im Dorfe Kyra Basilike bei Kalampaka (Thessalien).

[47] Hagios Georgios von Negades, Hagios Nikolaos in Elaphotopos, Hagia Triada in Ano Kleines (Mutsopulos, Abb. 109), Hagios Nikolaos in Buphi (Mutsopulos, Abb. 112), Koimesis-Kirche in Sitaria (Mutsopulos, Abb. 154).

[48] Gewöhnlich, wenn die Säulen aus Holz sind, z. B. in Hagios Demetrios von Leukona (Mutsopulos, Abb. 76), Hagia Paraskeve (ebd. Abb. 64), Hagios Athanasios und Hagia Paraskeve in Oxya (Mutsopulos, Abb. 68, 92), Hagios Nikolaos in Opaia ebd. 91), Kirche des Johannes Theologos in Leptokarya (Mutsopulos, Abb. 161), Hagia Paraskeve in Ano Hydrusa (ebd. Abb. 165 usw.).

Fig. 8.
Pyrsogiane,
H. Nikolaos. Arkaden (Detail)

setzen (Negades). Die Abaci haben einen relativ kleinen Vorsprung, die pyramidenstumpfförmigen Kapitelle hingegen (Hl. Nikolaos von Moschopolis und Hl. Theodoros von Muzakia) einen viel größeren, auf dem die Bogenleibungen ruhen. Die Bogen sind gelegentlich in byzantinischem Stil gebildet: aus Gewölbesteinen, in deren Stoßfugen Doppelziegel (Abb. 13) sitzen, und mit einem Ziegelbogen umsäumt (Hl. Nikolaos von Moschopolis im Nord-Epiros). Häufig aber bestehen sie aus keilförmig behauenen Steinen (Fig. 8). Die Bogen sind gemäß der in der Türkenzeit vorherrschenden Gewohnheit gegenüber der übrigen Mauer leicht vertieft (Pyrsogiani, Monodendri, Bisani, Kato Merope). Der dadurch verursachte Schatten betont die Umrißlinie (Fig. 8). Die Festigkeit der Bogen war manchmal nach älterer byzantinischer Gewohnheit durch hölzerne Spannbalken an ihrem Bogenansatz verstärkt (Abb. 9, 13).

Die oberhalb der Bogen bis zum Gesims liegenden vertikalen Flächen bleiben bei einigen älteren Beispielen schmucklos; gewöhnlich aber wird nach alter byzantinischer Tradition die zwischen den Bogen entstehende dreieckige Fläche (Zwickel) entweder durch Fayence-Teller (σκυφία) (Hl. Nikolaos von Moschopolis, Abb. 13) oder durch einen Zahnschnitt aus Ziegeln (Hl. Nikolaos von Moschopolis) geschmückt (Abb. 13).

Im Osten enden die Hallen entweder in bogenförmigen Öffnungen (Negades) (Fig. 6, 7 und Abb. 12) oder sie sind durch ein δίβηλον (Bisani) (Abb. 11) geschlossen oder auch gänzlich durch eine Mauer zugebaut, die höchstens manchmal mit einer kleinen Türe versehen ist (Kukuli).

An ihrem Westende sind die Hallen dann offen, wenn sie nach der Westseite fortgesetzt sind. In diesem Falle nehmen die Eckpfeiler die Form eines

griechischen Gammas an (Negades, Bisani) (Fig. 3, Abb. 4). Greifen sie aber nicht auf die Westseite über, können sie durch eine Mauer mit oder ohne Tür geschlossen sein.

In einigen Kirchen wird das Intercolumnium der Halle, welches dem Kircheneingang entspricht, durch einen Giebel eigens betont, wie wir ihn an der nördlichen Seite von Negades sehen (Fig. 1).

Manchmal wird über das letzte, östliche, Intercolumnium ein Glockenturm in Form eines Bogens auf zwei Pfeilern und in einen dreieckigen Giebel eingeschrieben aufgesetzt (Dragamesto). Beide Fälle verleihen der sonst monotonen Halle ein malerisches Aussehen.

Herkunft und Entwicklung der die Kirchen umgebenden offenen Hallen

Schon in altchristlicher Zeit wurden — nach hellenistischer Tradition — offene, säulengestützte Hallen an den Narthex der Kirchen angesetzt (Syrien, Kleinasien, Afrika, Griechenland)[49]. Ebenso begegnen wir offenen Hallen an den Langseiten syrischer Basiliken, wo sie als Seitennarthices (παρανάρθηκες) dienen[50].

Später, in der Nea des Basileios[51] (9. Jahrhundert) und an der Nordseite der Pantokrator-Kirche (Zeirek Djami), wo sich die Kirche der Hagia Eleusa befand[52], dehnten sich offene Säulenhallen parallel zu den Längsseiten der Kirche aus, wie wir den literarischen Quellen entnehmen. Die Existenz von Hallen in Konstantinopel wird also durch die Quellen bestätigt; dies wird durch die Monumente, die sowohl in der Hauptstadt[53] als auch in ihrem Einflußbereich[54] liegen, nicht widerlegt.

So finden wir im 11. Jahrhundert am Heiligen Berge, unter dem Einfluß von Konstantinopel, offene Hallen an der Fassade (Westseite) der Hauptkirche von Batopedi[55] und des Laura-Klosters[56]. In Thessalonike, welches auch — wie bekannt — zum Einflußbereich von Konstantinopel gehört, treffen wir folgende Beispiele:

a) Die Kirche des Hl. Menas, die heute nicht mehr existiert, die wir aber auf Grund der von Tafrali nach dem Plan von Verniesky gegebenen Beschreibung

[49] A. Orlandos, 'Η ξυλόστεγος βασιλική. Athen 1952, Abb. 86, 91, 92, 95, 96, 97.

[50] A. Orlandos, a. O. 146, Abb. 113.

[51] Theophanes Cont. V 86 (Bonn 328f.).

[52] Dmitrievski, Typica I 677; Kosmosoteira-Kloster: εἰς τοὺς ἐμβόλους τοὺς παρακειμένους τῷ δημοσίῳ ἐμβόλῳ.

[53] Hagios Theodoros (Kilisse Djami) (Ebersolt-Thiers, Les églises de Constantinople, Taf. 34).

[54] G. Millet, L'école grecque 129, Abb. 63.

[55] F. Dölger, Mönchsland Athos. München 1945, 110, Abb. 60.

[56] G. Millet, L'école grecque 131, Abb. 64.

rekonstruieren können[57]. Sie hatte im Plan die Form eines T, dessen lange westliche Haste an ihren drei Seiten von offenen Säulenhallen mit insgesamt elf Säulen umgeben war.

b) Die Taxiarchen-Kirche — ehemals Iki-Sherif Djami —, welche an ihrer Südseite noch eine offene Säulenhalle hatte und sehr wahrscheinlich auch eine solche an der Nordseite besaß[58].

In Mazedonien treffen wir als Beispiel offener Hallen die Hagia Sophia von Ohrid. Hier ist der säulengestützte Narthex zweistöckig und mit zwei beidseitigen Flügeln versehen; er erinnert uns so an die Narthices der altchristlichen Basiliken von Syrien[59].

In Thessalien begegnen wir am Kloster bei Tsagesi[60] (Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts) einer Halle, die entlang der Hauptfassade des Katholikons läuft und weiter längs der nördlichen und südlichen Seite fortgeführt ist.

In Epirus finden wir in Arta bei der Paregoritissa (13. Jahrhundert)[61] Hallen an den drei Seiten, während in der Kirche der Hagia Theodora[62] eine Halle die Südseite entlang läuft.

Noch südlicher kommend, finden wir in der Panagia-Kirche des Klosters von Hosios Lukas einen säulengestützten Narthex[63] (10. Jahrhundert) und einen ähnlichen Narthex am Katholikon von Hosios Meletios[64] (12. Jahrhundert), wo die Säulenstützen mit Pfeilern abwechseln, wie das auch in Daphni der Fall ist (westlicher Exonarthex)[65].

Auf der Peloponnes bietet uns das Blachernenkloster von Elis[66] auch einen säulengestützten Narthex. Der Ort aber, an dem wir einen vollen Einfluß der hellenistischen Säulenhallen von Konstantinopel treffen, ist die so eng mit der Hauptstadt verbundene Residenz der Despoten von Morea, Mistra. So sind zum Beispiel im Brontochion-Kloster[67] die Nord- und die Westseite des Katholikons von Säulenhallen umgeben, die mit einer Reihe von Flachkuppeln bedeckt und deren Eckpfeiler Γ-förmig gebildet sind. Eine

[57] Millet, a. O. 40, Abb. 19.

[58] A. Xyngopoulos, Τέσσαρες μικροὶ ναοὶ τῆς Θεσσαλονίκης. Thessalonike 1952, Abb. 1, 3, 9, 11.

[59] A. Orlandos, Ἡ ξυλόστεγος βασιλική, 41, Abb. 103, 104.

[60] G. Sotiriu, *EEBS* 5 (1928) 356, 357, 362.

[61] A. Orlandos, Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτης. Athen 1963, 24, Abb. 17.

[62] A. Orlandos, *ABME* 2 (1936) 90, Abb. 3 und S. 103.

[63] E. Stikas, Τὸ οἰκοδομικὸν Χρονικὸν τῆς Μονῆς Ὁσίου Λουκᾶ. Athen 1970, 187 und Beilage A.

[64] A. Orlandos, *ABME* 5 (1939/40) 93, Abb. 40.

[65] E. Stikas, *DChAE* 4/3 (1962/63) 31, Abb. 11.

[66] A. Orlandos, *Arch. Eph.* 1923, 26, Abb. 46.

[67] G. Millet, Mon. byz. de Mistra, Taf. 23, 4.

ähnliche Anordnung treffen wir auch am Katholikon des Pantanassa-Klosters[68], wo zudem ein Glockenturm in die Halle eingeschoben ist. In der Hagia Sophia[69] derselben Stadt dehnte sich nur an der Nordseite eine Säulenhalle aus; in der Metropolis[70] hingegen befinden sich solche Hallen sowohl an der Südseite als auch an der Ostseite des Katholikons. Die östliche Halle bildete die eine Seite eines viereckigen Atriums, welches in der Mitte mit einer Phiale versehen war, genau wie die Typika des Kosmosoteira-Klosters sowie des Pantokrator-Klosters von Konstantinopel (Eleusa-Kirche)[71] angeben. Im allgemeinen ist bemerkenswert, daß alle offenen Säulenhallen von Mistra gegen das Eurotas-Tal und die Parnon-Abhänge gewendet sind, deren wunderbare Farbtönung bei Sonnenuntergang einen außerordentlichen Anblick bietet.

Die obige Untersuchung bezieht sich ausschließlich auf Kirchen, die mit offenen Hallen[72] versehen sind (von den Byzantinern ἔμβολοι[73] genannt) und die aus der Zeit vor der Eroberung Konstantinopels durch die Türken stammen, also bis zum 15. Jahrhundert, nicht aber auf diejenigen mit dreiseitig geschlossenen Hallen, welche sowohl in Konstantinopel existierten (Panachrantos-Kloster[74] — Fenari Issa Djami, Chora-Kloster[75] — Kariye Djami) als auch in seinem Einflußbereich, in Thessalonike (Apostel-Kirche[76], Katholikon des Blatadon-Klosters[77], Hagia Aikaterine) und in Mistra (Peribleptos[78], Hagios Georgios[79]).

Die Verwendung von Hallen wurde auch während der Türkenherrschaft beibehalten. So begegnen wir — wieder im Norden beginnend — Hallen in den Katholika der Athos-Klöster. Im Kutlumusiu-Kloster[80] (16. Jahrhundert) zum Beispiel dehnt sich eine Säulenhalle entlang der ganzen Westseite

[68] Millet, a. O., Taf. 35, 4.

[69] Millet, a. O., Taf. 31. 4 und Orlandos, *ABME* 2 (1936) 206, Abb. 5.

[70] Millet, a. O., Taf. 16. 1, 17. 2.

[71] S. oben A. 52.

[72] Vom Typus der im vorliegenden Aufsatz Behandelten.

[73] Die Hallen oder ἔμβολοι waren in ihrer Verwendung weitverbreitet, nicht nur bei Kirchen, sondern vor allem bei den Straßen, an denen sie beiderseits entlangliefen (so z. B. bei der *μέση* = Zentralstraße). Ihr Gebrauch war so groß, daß, wie Manuel Chrysoloras schreibt (*PG* 156, 41), jedermann sich von einem zum anderen Ende (Konstantinopels) begeben konnte, geschützt gegen Regen und unter den Hallen schreitend (cf. Ph. Kukules, Βυζαντινῶν Βίος καὶ Πολιτισμός 4. Athen 1951, 336).

[74] Ebersolt-Thiers, Les églises de Constantinople, Taf. XLIX.

[75] P. Underwood, The Kariye Djami I. 1966, Abb. 1.

[76] R. Krautheimer, Early Christian and Byzantine Architecture. 1965, 301, Abb. 108.

[77] A. Xyngopoulos, Τέσσαρες μικροὶ ναοὶ τῆς Θεσσαλονίκης, 53, Abb. 108.

[78] Millet, Mon. byz. de Mistra, Taf. 28. 29.

[79] *Praktika Arch. Het.* 1954, 390, Abb. 10, 11.

[80] F. Dölger, Mönchsland Athos. München 1945, 112, Abb. 61.

aus, im Katholikon des Esphigmenu-Klosters[81] (17. Jahrhundert) nimmt eine Pfeilerhalle die West- und die Südwestseite ein, ebenso im Iberon-Kloster. Am Acheiropoietos-Kloster bei Serres[82] (Eikosiphoinissa) läuft eine Bogenhalle auf Säulen entlang der drei Seiten der Kirche, während eine Säulenhalle sich an der Westseite des Prodromos-Klosters bei derselben Stadt befindet[83]. In Thessalien gibt es Hallen bei den Katholika von Hagios Stephanos und Metamorphosis auf den Meteora auch an der Nordseite[84]; dort sind sie aber meist geschlossen und mit Fenstern versehen. Auch in den Klöstern des Pindos, wie z. B. im Antinitsa-Kloster[85], im Kloster von Bracha und Rentina[86], dehnt sich ein offener, säulengestützter Narthex über die ganze Breite der Fassade aus. In der Phthiotis (Agathon-Kloster[87]) treffen wir ein χαγιάτι an der Westseite, und ein ähnliches muß vor der Fassade der Demetrios-Kirche in Maurilu bestanden haben, wie wir aus der Darstellung der Kirche auf einem Fresko in ihrem Inneren (18. Jahrhundert) erschließen können[88].

Entlang der Nordseite der Kirche von Baphero in Stemnitsa in der Peloponnes[89] (1640) läuft ebenfalls eine Pfeilerhalle. Auch die Westseite des Katholikons des Taxiarchen-Klosters[90] in Aigialeia besteht aus einem überwölbten Exonarthex.

Offene Säulenhallen finden sich auch bei Kirchen auf den Inseln, besonders aus der Zeit der Türkenherrschaft, wie zum Beispiel in der Hagios Konstantinos-Kirche in Paroika auf Paros[91], am Katholikon des Hagios Johannes Theologos-Klosters auf Patmos[92], an der Panagia-Kirche von Tenos[93] und an der Kirche von Hagios Mamas auf Zypern[94].

---

[81] G. Millet, L'école grecque, 137, Abb. 66.

[82] *EEBS* 5 (1928) 386, Abb. 3.

[83] H. Hallensleben, Byz. Forschungen I. 1966, 158f., Taf. I (Die Halle des 19. Jhs., S. 73).

[84] G. Soteriu, *EEBS* 9 (1932) 402 mit Abb. 19 und 395 mit Abb. 13.

[85] A. Orlandos, *EEBS* 7 (1930) 370, 371.

[86] A. Orlandos—M. Theochare, *Arch. Eph.* 1958, Chronik 2 u. 6.

[87] *EEBS* 5 (1928) 361. — P. Lazarides, *Arch. Deltion* 20 (1965) Chronik 308, Zeichnung 1 und 2, Taf. 364b.

[88] P. Lazarides, *Arch. Deltion* 17 (1961/62) Chronik, Taf. 186b.

[89] N. Mutsopulos, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῶν ἐκκλησιῶν καὶ μοναστηρίων Γορτυνίας. Athen 1956, 129 Abb. 74, 75.

[90] Zeichnung von Barskij bei A. Orlandos, Μοναστηριακὴ Ἀρχιτεκτονική. ²1958, Abb. 149.

[91] A. Orlandos, *ABME* 9 (1961) 131, Abb. 25.

[92] A. Orlandos, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου. Athen 1970, 47, Abb. 31.

[93] D. Basiliades, Τὸ μοναστήρι καὶ ἡ ἐκκλησία τῆς Παναγίας στὴν Τῆνο. Ἠώς 71—72, 19ff.

[94] E. Mastrogiannopulos, Βυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Ἑλλάδος, gegenüber von S. 118.

1 Kyra Basiliko, H. Nikolaos

2 Monodendri, H. Athanasios, Pseudokuppel

3 Negades, H. Georgios von Nordwesten

4 Elaphotopos, H. Nikolaos. Pfeilerhalle von Südwesten

5 Pyrsogiane, H. Nikolaos

6 Monodendri, H. Menas

7 Negades, H. Georgios. Ambo

8 Pyrsogiane, H. Nikolaos. Südseite

9 Pogoni, Kato Merope. Südhalle

10 Bissane. H. Nikolaos. Südseite

11 Bissane. H. Nikolaos. Südhalle

12 Negades. H. Georgios. Pfeilerhalle

13 Moschopolis. H. Nikolaos. Säulenhalle

NICOLÒ RASMO / BOZEN—TRIENT

NEUE BEITRÄGE ZUR ROMANISCHEN WANDMALEREI IM VINSCHGAU

Mit vier Tafeln

In Otto Demus' jüngst veröffentlichter Darstellung der romanischen Wandmalerei in Europa nehmen die Zeugnisse aus Südtirol einmal wegen ihrer stilistischen Sonderstellung, sodann auch wegen ihres künstlerischen Ranges einen gewichtigen Platz ein. Unter ihnen fehlt leider der Freskenzyklus der Maria-Trost-Kirche in Meran, dessen Freilegung zum Zeitpunkt der Veröffentlichung erst im Gange war. Dieser bedeutende Fund jedoch hat Zusammenhänge von ungeahnter Tragweite aufgedeckt, die das traditionelle Bild von der Entwicklung der romanischen Wandmalerei im Vinschgau weitgehend in Frage stellen und, wie ich glaube, eine gründliche Revision aller geläufigen Theorien über ihren zeitlichen und stilistischen Ablauf erfordern.

Das durch die Entdeckungen in Maria-Trost veranlaßte Bemühen um kritische Neuordnung der überlieferten Bestände gab wiederum den Anstoß zur Aufdeckung der in der Apsis von St. Nikolaus in Burgeis erhaltenen Freskenreste, die einen überaus wichtigen Fixpunkt in der Chronologie der Südtiroler Entwicklung darstellen: als einziger romanischer Zyklus des Landes können sie dank der Weiheinschrift von 1199 auf das Jahr datiert werden.

Da die Kirche zu Füßen des Benediktinerstiftes Marienberg liegt, dem sie auch in seelsorglicher Hinsicht untersteht, und da zur gleichen Zeit die bauliche Vollendung und somit wohl auch die malerische Ausstattung der Stiftskirche im Gange waren, lag es nahe, in den Fresken von St. Nikolaus ein weiteres Zeugnis der in Marienberg tätigen Malerwerkstatt zu vermuten.

Die Aufdeckung der Gemälde, deren stark beschädigter Zustand schon unter der Tünche kenntlich war, hat diese Annahme im wesentlichen bestätigt, obwohl die erhaltenen Darstellungen sich an ein festgeprägtes ikonographisches Schema anlehnen und deshalb für einen Stilbefund von bedingtem Werte sind. Gerade in der gemeinsamen Bildform aber treten augenfällige Unterschiede hervor, die den Maler von St. Nikolaus trotz unleugbarer Schulbeziehungen in fühlbaren zeitlichen — und auch qualitativen — Abstand zum Marienberger Kryptameister rücken und die Einwirkung neuartiger, aus fremden Quellen zugeströmter Anschauungen verraten.

Das Bildprogramm in der kleinen Apsis von St. Nikolaus (Abb. 3 und 4) ist unverändert aus der Stiftskrypta (Abb. 2) übernommen: Christus thront als Weltenherrscher in der Mandorla, umgeben von den Symbolen der Evangelisten. Auch für die Gestalt Christi läßt sich das Marienberger Vorbild bis in Einzelheiten nachweisen; so tauchen in der Draperie des Untergewandes, wenn auch zaghafter durchgeformt, dieselben charakteristischen Faltengebilde auf wie die Kurvenzüge am rechten Ärmel und der Kreiswirbel um die linke Kniescheibe, von dem eine Kaskade symmetrischer Faltenläufe zu Boden zieht. In den Verschiedenheiten der Ausführung aber, so belanglos sie auf den ersten Blick scheinen mögen, offenbart sich der Bruch zwischen Meister und Schüler: Christus sitzt nicht mehr auf dem Himmelsbogen, sondern auf einem Thron und auch seine Füße ruhen nicht auf einem Bogensegment, sondern auf einem gestickten Kissen; die dünnen, kreuzförmig um die Flügelspitzen der Engel geschlungenen Bänder sind verschwunden; die Zeichnung setzt keine modellierenden Lichtakzente mehr, sondern umreißt Binnen- und Konturformen mit einer bereits die Gotik vorwegnehmenden linearen Prägnanz. Auch die Bordürenmuster haben sich gewandelt: die in Marienberg nur angedeutete Marmorimitation ist in der Sockelzone zur mehrfarbigen Quaderverkleidung auskomponiert, für den Rankenfries mit eingeschlungenen Rosetten und das perspektivisch gebrochene Mäanderband am Chorbogen fehlen die Vorlagen in Marienberg ganz. Trotz alledem hält sich der Burgeiser Zyklus auf hoher künstlerischer Stufe; sein Meister ist zweifellos eine selbständige Persönlichkeit, die nach der Ausbildung in der Werkstatt des Kryptamalers neue Stileindrücke verarbeitet und sich den Tendenzen der zeitgenössischen Entwicklung angeschlossen hat.

Ein Vergleich mit den romanischen Freskenfragmenten im nahegelegenen Stifte Münster, die von der entstellenden Restaurierung verschont geblieben sind, gestattet interessante Folgerungen. Hält man etwa den Kopf einer klugen Jungfrau im Stiftsmusum (Abb. 5) neben den Burgeiser Engelskopf (in Abb. 3), so erweisen die schlagenden Übereinstimmungen des zeichnerischen Duktus, zumal in den Gesichtszügen, eindeutig die Hand desselben Meisters. Damit aber tritt neuerdings die Frage nach der tatsächlichen Entstehungszeit des Münsterer Zyklus auf, die bisher aufgrund einer unverbindlichen Identifizierung der Stifterin Friderun allgemein in die Periode 1150—1170 (L. Birchler) festgelegt worden ist. Dieser willkürliche und auch stilistisch höchst fragwürdige Zeitansatz erscheint vollends unhaltbar angesichts der aufgezeigten Analogien mit Burgeis, die eine Datierung frühestens um 1200 gestatten. Eine derartige zeitliche Verschiebung aber erfordert zwangsläufig auch eine neuerliche Untersuchung der unleugbaren Zusammenhänge zwischen dem Freskenkomplex in Münster und den Zyklen in Hocheppan und Grissian, deren Art und Umfang noch endgültig zu klären sind.

Die Kryptenmalereien in Marienberg bilden nach unserem Eindruck die stilistische Ausgangsstufe des Meisters von Hocheppan; dafür sprechen bestimmte formale Anleihen, wie etwa das höchst eigentümliche Motiv der kreuzförmig gebundenen Engelsflügel, nicht minder als die schlanken und gestreckten Figurenproportionen und die Aufteilung des Hintergrundes in farbige, durch Schlaufen an den Trennlinien ineinander verzahnte Felder. In Hocheppan jedoch werden Beziehungen zum östlichen Kulturraum und ganz allgemein zum Veneto sichtbar, die auf ein entscheidendes, überkommene Anschauungen von Grund auf umformendes Bildungserlebnis im dortigen Bereich hindeuten. Ähnliches muß für den Meister von Grissian gelten, dessen Kunst noch tiefer in veneto-byzantinischen Voraussetzungen wurzelt. Nun bietet der Gemäldezyklus in Münster, wenn auch in einer mittelmäßigen und technisch den Burgeiser Fresken näherstehenden Redaktion, zwingende ikonographische Übereinstimmungen sowohl mit Hocheppan als mit Grissian zumal in einzelnen Szenen, etwa dem Opfer Kains und Abels und dem Zuge der klugen und törichten Jungfrauen. Die nur von Grissian her bekannte, in ihrer Kühnheit einmalige und später nie wiederholte Erscheinung Kains, der beim Opfer sein Haupt von Gott abwendet, begegnet noch einmal über der Südapsis von Münster in einem Zyklus, der bis auf Abbildungen verloren sein dürfte. Leichter fällt ein Vergleich zwischen den Jungfrauen, die in Hocheppan in nahezu ursprünglicher Frische, in Münster wenigstens in einigen unversehrten Fragmenten erhalten sind. Gegenüber diesen thematischen Vorlagen zeigt sich in Burgeis und Münster ein fortschreitender Zerfall der romanischen Formüberlieferungen: der klassische Palmettenfries erscheint bis zur Unkenntlichkeit verfremdet, in Münster lösen wechselnde, nicht mehr ineinander verzahnte Farbstreifen die Viereckfelder des Hintergrundes ab und die von Türmchen unterteilten Bogenfriese stehen im leeren Raum, während sie in Hocheppan und Grissian natürlich auf Säulen ruhen. Die Untersuchung könnte sich noch weiter auf Einzelheiten der Faltengebung und der Gesichtszeichnung erstrecken, die einerseits den zunehmenden Hang zur expressiven Übersteigerung traditioneller Formen und Gesten, andererseits aber das Erwachen eines naturalistischen Liniengefühls nordischer Prägung bezeugen: typisch hiefür die feinknitterigen Verästelungen des Faltenwerks in Münster, die in keinem der früheren Zyklen vorkommen.

Als Ergebnis dieser Beobachtungen glauben wir die Fresken von Münster als letzte Ausläufer einer erlöschenden Tradition an den Beginn des 13. Jahrhunderts rücken und die in ihnen nachklingenden mediterranen Anregungen aus dem vermittelnden Einfluß der Meister von Hocheppan und Grissian erklären zu können. Das künstlerische Ambiente, dem diese Anregungen entstammten, möchten wir nach dem heutigen Stande der Erkenntnisse nicht mehr in Venedig oder im Veneto, sondern am ehesten im Bereich von Bozen

und Meran suchen, in dem uns der Zufall letzthin als vereinzeltes, aber desto bedeutsameres Zeugnis den Freskenfund von Maria-Trost in Untermais geschenkt hat.

Es unterliegt kaum einem Zweifel, daß dieser Zyklus oder vielmehr, daß verschollene größere und qualitätvollere Werkkomplexe dieses Stils in den Kirchen der beiden damals reichsten Städte Südtirols den Anstoß zu einem tiefgehenden Anschauungswandel in der einheimischen Malerei des ausgehenden 12. Jahrhunderts gaben.

Von der Ausstattung der Maria-Trost-Kirche haben sich zwar nur wenige, dafür aber gut lesbare und teilweise vorzüglich erhaltene Fragmente gerettet: links eine figurenreiche Komposition des Marientodes (Abb. 6) und darunter die Bestattungsszene, auf der gegenüberliegenden Wand die Erscheinung Christi vor den Aposteln (Abb. 1) und eine zweite verlorene Szene, in der Leibung des Chorbogens schließlich einzelne Prophetenfiguren, von denen eine noch in gutem Zustand erhalten ist.

Daß die Gemälde künstlerisch nicht auf höchster Stufe stehen, läßt auf das ursprüngliche Vorhandensein reicherer Bestände in den wichtigsten Kirchen des Landes und somit auf die Anwesenheit bedeutenderer Meister dieses Stilkreises schließen; heute aber liefern sie den einzigen Schlüssel zum Verständnis gewisser Entwicklungsvorgänge in der Südtiroler Malerei, da sie bereits alles enthalten, was uns an formalen und thematischen Neuheiten später in Hocheppan und Grissian begegnet. Als bekanntestes Beispiel sei die Landschaftsszenerie am Grissianer Chorbogen mit den verschneiten Berggipfeln genannt, die wir seinerzeit mit einem, allerdings dem 13. Jahrhundert angehörenden Mosaik in S. Marco zu Venedig in Verbindung gebracht haben, während das Motiv bereits in der Untermaiser Bestattungsszene auftritt. Von Untermais stammen die perlengesäumten Nimben in Hocheppan und Grissian, stammen ferner gewisse Architekturformen, der mit figürlichen Darstellungen wechselnde Mäanderfries, die besonders in Grissian auffallenden muschelartigen Ohren und sogar die Draperiemotive. Die Ausstrahlung dieses neuen Formenrepertoires läßt sich bis ins obere Vinschgau verfolgen: der perlenbesetzte Thron, der in der Majestas Domini in Burgeis den Firmamentbogen verdrängt, und sogar das Stickereimuster des Fußkissens gehen ersichtlich auf Vorlagen aus dem Kreis des Untermaiser Malers zurück.

Der Zyklus in der Maria-Trost-Kirche vertritt in seiner ausgesprochen orientalischen Haltung — typisch dafür etwa die bischöflichen Ornate — eine im Mittelmeerraum um 1170 verbreitete Stiltendenz, kann aber als provinzialer Ausläufer auch einige Jahrzehnte später entstanden sein. Völlig undenkbar wäre er jedoch im 13. Jahrhundert, als die künstlerische Einstellung sich grundlegend gewandelt und der so kraftvolle als kultivierte Meister von St. Johann in Taufers, von dem wir neben dem großartigen Fragment

aus Naturns noch die Reste einer monumentalen Heiligenfigur in der Pfarrkirche von Tarsch besitzen, die Führung in der Vinschgauer Malerei übernommen hatte. Im Schatten dieser Persönlichkeit wäre die längst überholte Stilbotschaft der Untermaiser Fresken so resonanzlos verklungen, wie sie umgekehrt im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts mitreißend und befruchtend auf die einheimischen Malerschulen gewirkt hatte.

Der Zyklus in Maria-Trost ist bisher nicht mit der gebotenen Gründlichkeit untersucht worden und kann daher noch Überraschungen bereiten. Immerhin aber eröffnet er der Forschung schon jetzt gänzlich neue Perspektiven, läßt er doch im Raume von Bozen und Meran ein künstlerisches Wirkungszentrum erkennen, das im Gegensatz zu der vorwiegend konservativen und kontinental gebundenen Vinschgauer Schule die aus dem östlichen Mittelmeergebiet eindringenden neobyzantinischen Strömungen auffing, in deren Bann damals auch Venedig stand, und dadurch jene Epoche schöpferischer Erneuerung in der Südtiroler Malerei anbahnte, zu deren höchsten Leistungen die Wandmalereien von Hocheppan, von Grissian und mittelbar vielleicht auch von St. Johann in Taufers gehören*.

---

* Aus dem Italienischen übersetzt von ADELHEID ZALLINGER-THURN.

1 Meran / Untermais, Maria-Trost-Kirche

2 Marienberg bei Burgeis, Stiftskirche, Krypta

3 Burgeis, St. Nikolaus

5 Münster, Stiftsmuseum

4 Burgeis, St. Nikolaus

6 Meran / Untermais, Maria-Trost-Kirche

MARCELL RESTLE / MÜNCHEN—WIEN

DAS DEKORATIONSSYSTEM IM WESTTEIL DES BAPTISTERIUMS VON SAN MARCO ZU VENEDIG

Zur Geschichte des perspektivisch gemalten Konsolenfrieses

Mit zwei Tafeln und einer Textabbildung

Der Mosaikschmuck des Baptisteriums der Marcuskirche[1] bildet den Abschluß in der Ausschmückung des Baues und verdankt seine Entstehung dem Dogen Andrea Dandolo (1343—1354). Sein Bild — als kniender Stifter — ist in die Kreuzigungsszene der Ost-Lunette eingefügt. Seine Grablege, die letzte eines Dogen in der Kirche, empfängt den Eintretenden gegenüber der Nordtüre. Außer dem Dandolo-Grab befindet sich ein zweiter Sarkophag im Baptisterium: der des Dogen Giovanni Soranzo (1312—1328), in dessen Zeit die Südvorhalle zum Baptisterium in der heutigen Form umgewandelt worden zu sein scheint[2]. Der Gesamtraum des Baptisteriums besteht aus drei Kompartimenten, von denen die zwei östlichen, in denen Altar und Taufbecken stehen, überkuppelt sind. Das dritte, westliche, ist querrechteckig geformt, mit einer Quertonne eingewölbt und wirkt so als narthexähnlicher Raumteil, der jedoch durch keine einschneidende Zäsur vom Restraum getrennt ist, sondern durch eine weite Bogenöffnung mit diesem kommuniziert.

Schließt das Dekorationssystem — Mittelmotiv mit Streifenabrollung in den Kuppeln, Szenen in den Lunetten und an den Wänden — noch an die Ausstattung der West- und Nordhalle an[3], so tritt in dem von einer Quertonne überwölbten Rechteckraum ein neues System auf: Den Scheitel der Tonne nehmen fünf Büsten ein, Christus und vier Propheten. Auf die beiden Tonnenhälften sind dann vier Szenen aus der Kindheitsgeschichte Jesu verteilt: die Magier vor Herodes und die Anbetung der Magier auf der Westseite, die Flucht nach Ägypten und der bethlehemitische Kindermord auf der Ostseite. In den Lunetten der Schmalseiten stehen ganzfigurige Propheten,

[1] O. Demus, Die Mosaiken von San Marco in Venedig, 1100—1300. Baden 1935, A. 44; ders., The Church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture. Washington 1960 (mit umfassender Lit.).

[2] Demus, The Church of San Marco 78ff.

[3] Vgl. dazu auch A. Grabar, La décoration des coupoles à Karye Camii et les peintures italiennes du Dugento. *JÖBG* 6 (1957) 111—124.

während in der unteren Zone die Johanneserzählung, die schon auf der Südwand rechts des Altars begonnen hat, weiterläuft. Die Trennung zwischen Wand- und Gewölbezone bildet ein perspektivisch mosaizierter Konsolenfries (Abb. 1). Dieses, der Architektur angepaßte Bildsystem überrascht mit seiner straffen Architektonik im Kreise der übrigen, in der Architektur mehr schwimmenden als fixierten, rahmenlosen marcianischen Bilderzählungen. Das Vorbild schlägt zweifellos noch durch im kreisrunden Tondo der Christusbüste, während die vier Apostel ihrer rahmenden Medaillons schon verlustig gegangen sind[4].

Will man die Frage nach der Herkunft dieses Dekorationssystems beantworten, wird man gut daran tun, erst einmal die Geschichte seiner Einzelelemente zu klären, voran der ornamentalen, da sich in ihnen am ehesten nach der Theorie Morellis Verwandtschaft und Provenienz verraten[5]. Der perspektivisch mosaizierte Konsolenfries am Fuß der Tonnenwölbung ist wohl das strukturell bestimmendste Motiv. Es ersetzt im Mosaik ein plastisches Konsolengesims, das in der spätantiken Architektur häufig Wand und Wölbung trennt, etwa im Jupitertempel zu Spalato. Die Umsetzung einer architektonisch-plastischen Gliederung in Inkrustation, Mosaik oder Malerei ist keine Erfindung der venezianischen Mosaizisten des 14. Jahrhunderts, sondern längst in der antiken Wandgestaltung und Wandmalerei vollzogen worden. Hier im Baptisterium von Venedig stehen wir vor einem späten Nachkommen dieses Brauchs. Ob dieses Konsolenmotiv westlicher oder östlicher Herkunft ist, müßte sich aus seiner Geschichte bestimmen lassen. Gleichzeitig wäre damit ein kleiner Beitrag zu der von André Grabar[6] wieder angeschnittenen Ost-West-Frage gewonnen.

Für den Anfang scheint der Hinweis auf die Malereien der Oberkirche von San Francesco zu Assisi (Abb. 2; um 1290) und der Krypta in der Kathedrale von Anagni[7] (2. Viertel des 13. Jahrhunderts) die aufgeworfene

[4] Büstentondi in der Marcuskirche sonst nur in der Vorhalle (hier neben Evangelisten und Heiligen auch Propheten) und in der Capella dei Mascoli. Die Kryptamalerien von Aquileia machen von dieser Bildform ebenfalls Gebrauch.

[5] Vorzügliche Ergebnisse mit dieser Betrachtungsweise erzielte I. Ševčenko, The Illuminators of the Menologium of Basil II. *DOP* 16 (1962) 245—276.

[6] Nach A. Grabar, La décoration des coupoles à Karye Camii et les peintures italiennes du Dugento, entstammt das Dekorationssystem einer Kuppel mit zentralem Mittelmedaillon und erzählendem Szenenfries einer westlichen Tradition (Rom, Krypta von Anagni, Venedig, Vorhallen) und ist von dort in die palaiologische Kunst des Ostens exportiert worden. Die gegensätzliche Meinung von Otto Demus s. in O. Demus—M. Hirmer, Romanische Wandmalerei. München 1968, 22f.

[7] Taf. 53 bei Demus—Hirmer, Romanische Wandmalerei; vereinfacht und als Standstreifen mißverstanden auch in der englischen Romanik wie in Clayton (Sussex; 2. Viertel des 12. Jahrhunderts); vgl. Demus—Hirmer 171, Abb. 38.

Frage schnell zu beantworten, denn gerade für diese beiden Denkmäler ist die römische Provenienz ihrer Dekorationsmalereien besonders betont worden[8]. Doch Assisi und Anagni führen uns zwei verschiedene Konsolenformen vor Augen. In Assisi begegnet uns eine klassische, unten geschweifte Konsole mit unterlegtem Akanthusblatt; zwischen den einzelnen Konsolen sitzen Kassetten. In Anagni dagegen ruht auf den Konsolen ein Bogenfries, wie ihn schon die verlorene, aber durch Zeichnungen gesicherte Kuppeldekoration von Santa Costanza[9] beziehungsweise der Wandschmuck der Basilika des Iunius Bassus (Sant Andrea cata Barbara)[10] aufwiesen. Die sicher römisch-westliche Form — mir ist kein einziges Beispiel im Osten geläufig — scheint mit den Malereien der Krypta von Anagni aufzuhören. Alle übrigen Beispiele gehören zum Typus Assisi—Venedig, der sich im Westen als recht verbreitet erweist. Selbstverständlich pflegten ihn Giotto und seine Nachfolger, etwa Orcagna im Fresko des Jüngsten Gerichts von Santa Croce zu Florenz[11]. Aber in Venedig begegnen wir dem Motiv schon vor den Mosaiken von San Marco in den Wandmalereifragmenten der Apostelkirche (um 1300)[12]. Darüber hinaus scheint in Venedig selbst kein früheres Beispiel erhalten zu sein (verwandt die Reste der 2. Malschicht von Sankt Jakob in Grissian[13]). Demnach darf im 13. und 14. Jahrhundert Venedig und sein Umkreis als Heimat des perspektivischen Konsolenmotivs in der dekorativen Architekturmalerei gelten.

Daß Rom, wenn überhaupt, höchstens eine sekundäre Rolle gespielt haben kann, beweisen auch die zwei letzten mittelalterlichen Beispiele auf italienischem Boden: die Mosaiken von Monreale (Ende des 12. Jahrhunderts)[14] und die Fresken von Castelseprio (Abb. 3; 7. Jahrhundert ?). Beide sind untereinander und mit Venedig nicht in einen als Entwicklung zu verstehenden Zusammenhang zu bringen, genausowenig wie mit dem letzten westlich-mittelalterlichen Beleg für diese Form: San Juliano des los Prados in Oviedo

[8] Für Assisi: W. Schöne, Studien zur Oberkirche von Assisi, in: Festschrift Kurt Bauch. München 1957, 50—116, bes. 95, und für Anagni: A. Grabar, a. O. 119 und 121.

[9] Berlin, Kunstbibliothek 4151, fol. 73r; Venedig, Marc. Ital. IV 149, fol. 19r; Escurial. 28-II-12, fol. 7r und Florenz, Uffizien 7835 A (Antonio da San Gallo der Ältere). Abb. bei H. Stern, Les mosaiques de l'église de Sainte-Constance à Rome. *DOP* 12 (1958) 157—218 Fig. 48—51. Auch diese Variante ist eine malerisch-flächige Umsetzung von Formen römischer Monumentalarchitektur (vgl. etwa das Grab der Plautii bei Tivoli neben der Arno-Brücke).

[10] Vat. Barb. Lat. 4424, fol. 31v (Giuliano da Sangallo); Abb. bei H. Stern, Les mosaiques Fig. 53.

[11] Fresken aus Florenz, Ausstellungskatalog. München 1969, 79 und 82.

[12] Abb. bei G. Millet, Recherches sur l'iconographie des l'Evangile. Paris 1916 (Neudruck 1960), Fig. 555.

[13] Farbtafel XXXIV bei Demus—Hirmer; N. Rasmo, La chiesa di San Giacomo a Grissiano. *Cultura Atesina* 16 (1962) 43ff.; ders., St. Jakob in Grissian. Bozen 1965.

[14] O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily. London 1949, Taf. 61.

(nach 812)[15]. Man könnte versucht sein, eine westliche Ahnenreihe ausgehend von Rom über Ravenna, San Vitale (Widmungsmosaik Justinians)[16]—Castelseprio—Oviedo—Monreale—Assisi für Venedig zu konstruieren, verfiele aber dabei einer üblen Täuschung, da die Glieder dieser Kette untereinander keinen Bezug haben und jedes für sich von östlichen Voraussetzungen abhängig ist. Gerade für Oviedo läßt sich das besonders leicht aufzeigen. Hier läge es nahe, für die dort mehrfach friesartig übereinander angeordneten scenae-frontes an das Baptisterium der Orthodoxen in Ravenna[17] als Vorbild zu denken, doch sind sicher die zeitlich näherliegenden Konzils-Mosaiken der Geburtskirche in Bethlehem[18] verpflichtend geworden. Gerade das Multiplizieren der Architekturfriese in Oviedo weist auf den sekundären Charakter dieser Dekoration. Außerdem finden mit Bethlehem und den damit verbundenen omaijadischen Mosaiken auch die ikonoklastischen Tendenzen von Oviedo ihre Erklärung. Untereinander haben die westlichen Beispiele unseres Konsolenmotivs offenbar bis Assisi und Venedig keinerlei Verbindung.

Damit ist jedoch noch nicht erwiesen, daß sie nicht vielleicht auf antike und spätantike römische Schöpfungen zurückgreifen könnten, was gerade für Assisi immer wieder behauptet wird[19]. Santa Costanza muß, wenn man die dort grundverschiedene Konsolenform im Auge behält, als direktes Vorbild ausscheiden. In der Basilika des Iunius Bassus befand sich jedoch nach Ausweis der Zeichnung Giuliano da Sangallos[20] ein zweiter Konsolenfries als

[15] F. de Selgas, La Basilica de San Juliano de los Prados. *Boletin de la Sociedad Espanola de Excursiones* 24 (1916) 28ff. — M. Berenguer Alonso, Zeichnungen im *Instituto de Estudios Asturianos*, Oviedo, neulich veröffentlicht in H. Schlunk—M. Berenguer, La pintura mural asturiana de los siglos IX y X, Abb. davon in J. Hubert—J. Porcher—W. F. Volbach, Frühzeit des Mittelalters. München 1968, Abb. 103—105.

[16] Am besten erkennbar auf der Farbtafel 171 bei A. Grabar, Die Kunst im Zeitalter Justinians. München 1967; auf Tafel 359 bei F. W. Deichmann, Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna. Baden-Baden 1958, ist wegen der schwarz-weißen Wiedergabe fast nichts zu erkennen.

[17] F. W. Deichmann, a. O., Taf. 39 und 62—71.

[18] H. Stern, Nouvelles Recherches sur les images des conciles dans l'église de la nativité à Bethléhem. *Cah. Arch.* 3 (1958) 82—105; ders., Les représentations des Conciles dans l'église de la nativité à Bethléem. *Byz* 11 (1936) 101—152 und 13 (1938) 415—459, jeweils mit Abb.

[19] Vgl. A. 8. Dazu auch I. Lavin, The ceiling frescoes in Trier and illusionism in Constantinian painting. *DOP* 21 (1967) 97—113, bes. 113. — W. Paeseler, Der Rückgriff der römischen Spätdugentomalerei auf die christliche Spätantike, in: Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Vorträge der ersten deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloß Brühl 1948. Berlin 1950, 157ff.

[20] Vgl. A. 10. Auch die Bruchstücke der Bemalung von Aquileia zeigen gemalte Konsolen. Die Aquarelle s. bei C. Ceccelli, La Basilica di Aquileia. Bologna 1923, 151 fig. 9, 157 fig. 11 und Taf. 23. Wiedergegeben (auf dem Kopf stehend!) bei I. Lavin, The ceiling frescoes. *DOP* 21 (1967) Abb. 23.

oberster Abschluß der einzelnen Wandteile, der die uns aus Assisi vertraute Form besaß. Außerdem verwandte die antike römische Wandmalerei dieses Motiv so häufig, daß hier genügend Vorbilder vorhanden gewesen sind[21]. Doch der fast schlagartige Rückgang gemalter Konsolen in der Katakombenmalerei muß dringend zur Vorsicht mahnen[22]. Als vorläufiges Bild jedoch zeichnet sich ab, daß das wohl aus dem Hellenismus[23] stammende malerisch-dekorative Motiv in der römischen Malerei weitverbreitet war, mit der Zeit jedoch, im Laufe des 4. Jahrhunderts, an Beliebtheit verloren haben muß. Schon für San Vitale scheint kein westlich-römisches Vorbild mehr bestimmend zu sein.

Wie aber steht es mit der Überlieferung des Konsolenmotivs in der Architekturmalerei von Byzanz? Assisi und Venedig zeitlich am nächsten ist hier das Blatt mit dem Gesetzesempfang Mosis auf fol. 169^{v} des Psalteriums Vaticanus Palatinus Graecus 381 aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts (Abb. 3 nach S. 38), wo die geschweiften Konsolen mit überlappendem Akanthus und dazwischenliegenden Kassetten als Rahmung der Szene dienen. Wäre nicht die zeitliche Priorität gesichert, könnte man leicht dazu neigen, eine solche als Rahmen mißbrauchte, tektonisch mißverstandene Hybridform von den so klar und klassisch aussehenden westlichen Beispielen abzuleiten, also als Rückwanderer aufzufassen, wie André Grabar das für das Kuppeldekorationssystem bereits vorgeschlagen hat[24]. Der Palatina-Psalter, in fast allen Blättern eine getreue Kopie des berühmten Pariser Psalters der Bibliothèque Nationale in Paris[25], im hier relevanten Mosesblatt eine Zitatsammlung

[21] Eine kleine Auswahl von Beispielen nach H. G. Beyen, Die Pompejanische Wanddekoration I 1. Haag 1938: 4. 7 und 5. 8 Rom, Casa dei Griffi — 7. 12 Pompeji, Haus des Gavius Rufus — 8. 13b und 9. 19 Pompeji, Villa dei Misteri — 12. 23; 25. 60; 32. 86b; 33. 86a; 36. 91 und 53. 194 Boscoreale — 14. 26 Pompeji, Villa des Diomedes — 39. 98 Pompeji, Casa del Labirinto — 46. 132a Pompeji, Haus des Sulpicius Rufus — 53. 196 Villa Item (antikes Beispiel für die Lösung von Santa Costanza — Anagni). — II 1, Haag 1960: 3. 4—6 und 6. 17a Casa delle Nozze d'Argento — 30. 71 Pompeji, Casa del Menandro — 70. 237 Rom, Aula Isiaca. Außerdem noch Grabgewölbe an der Via Latina in Rom, Abb. 251 bei R. Bianchi Bandinelli, Rom, Das Zentrum der Macht. München 1970: in der unteren Hälfte am linken Bildrand erkennbar. Trotz des sonst vorherrschenden Stucks sind die Konsolen hier gemalt!

[22] In der Katakombe an der Via Latina noch ausgehauen und dann bemalt. Abb. bei A. Grabar, Die Kunst des frühen Christentums. München 1967, Abb. 229, 250 und 258. Rein gemalte Beispiele kenne ich nur noch aus der Priscilla-Katakombe (G. Wilpert, Le pitture delle Catacombe Romane, Taf. 30 und 31. 1) sowie im Coemeterium maius (Wilpert, a. O., 27. 1).

[23] Die Tomba del Tifone in Tarquinia und die Malereien von Boscoreale lassen das folgern.

[24] Vgl. A. 3 und 6.

[25] Vgl. den Aufsatz von H. Belting in dieser Festschrift oben S. 17ff.

aus und im Stil derselben Pariser Handschrift aus dem 10. Jahrhundert, legt uns nahe, dort auch für den Rahmen das Vorbild zu suchen. Hierbei werden wir jedoch enttäuscht. In keiner anderen byzantinischen Handschrift taucht unser Konsolenmotiv als Rahmung auf, bei der lückenhaften Handschriften-Erhaltung kein Wunder. Sollte es Zufall sein, daß die byzantinische Wandmalerei des 10. Jahrhunderts uns dagegen wieder reichlich mit Belegen für den gemalten Konsolenfries versieht? In Kappadokien geben uns die Kapellen 7 (alte Tokalı Kilise) und 9 in Göreme, die Kapelle 1 im Gülü Dere sowie die Theodor-Kirche südlich von Ürgüp Beispiele für die tektonisch sichere Verwendung dieses Motivs (Abb. 4—7)[26]: es sitzt wieder, wie im Baptisterium von San Marco, am Fußpunkt der Tonne. Die Konsolen sind als kubische Balkenköpfe ausgebildet. Eine Reihe von Strichen will Kerbschnitte und Profilierung an der Konsolenstirn und an der Verbindung zwischen den einzelnen Konsolen hinten vortäuschen. Auf die Konsolenunterseite sind Blattzweige gemalt und in die Kassettenfüllung gelegentlich Vögel (Kapelle 7, vgl. Abb. 4). Bei der Kapelle 1 im Gülü Dere wird die Perspektive umgedreht, offensichtlich nicht mehr ganz verstanden. Die Unterseite der Konsole enthält dort einen Schattenschlag, der in den Kassettenzwischenraum gehört.

Daneben begegnen wir in diesen kappadokischen Kapellen plötzlich wieder dem Dekorationssystem des rechteckigen Baptisterium-Raumes von Venedig in toto: Über dem gemalten Konsolenfries die Tonne mit kontinuierlicher Szenenreihung und im Scheitel Propheten- beziehungsweise Heiligenbüsten. An diesem Punkt unsere Frage nach der Herkunft dieses in das Baptisterium von San Marco integrierten Systems als beantwortet und gelöst anzusehen, hieße einem neuerlichen Trugschluß zu verfallen. Direkte kappadokisch-venezianische Beziehungen anzunehmen, verbietet vieles, nicht zuletzt die zeitliche Differenz. Außerdem steht da noch der hauptstädtische Palatinapsalter einer so voreiligen Lösung entgegen und läßt den Verdacht aufkommen, daß dieses Dekorationssystem nicht nur ein kappadokisches, provinzielles, letztlich orientalisches sei, sondern auch in der Hauptstadt bei tonnengewölbten, einschiffigen Kapellen in Übung gewesen sein müßte. Kein einziges Beispiel ist bis heute erhalten geblieben. Man sollte sich überlegen, wo Einzelelemente dieses Systems in größere Dekorationszusammenhänge integriert wurden, doch würde eine solche Untersuchung hier zu weit führen. Auch aus der Vorgeschichte ergeben sich genug Hinweise für eine hauptstädtische, zumindest hauptstadtnahe Adaption.

Schon die frühen greifbaren Beispiele bezeugen eine weite Verbreitung dieses Motivs: Der Bogen spannt sich vom hellenistischen Kuppelgrab aus

[26] Weitere Abb. dieser Kapellen bei M. Restle, Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien Recklinghausen 1967. II Taf. 77, 82, 97; 124, 125, 132; III Taf. 330, 384, 385 und 387.

Kazanlik, heute im Archäologischen Nationalmuseum in Sofia[27], über die südrussischen Gräber in Ponticapaeum-Kertsch[28] bis zum sogenannten Dreibrüdergrab in Palmyra[29] (Abb. 8). Das gemalte Konsolengesims, um ein ionisches Kyma vermehrt, bildet schon im Dreibrüdergrab in Palmyra den Fußpunkt einer Tonne, auf die eine Kassettendecke gemalt ist. Ein zentrales Mittelmedaillon mit dem Raub Ganymeds schmückt das Zentrum des Tonnenscheitels. Hier finden sich also bereits alle Einzelmotive unseres Dekorationssystems. Daß Palmyra kein orientalisches, sondern ein hellenistisches System verwendet, wird durch die Gräber in Kertsch klar erwiesen. Die im Hanghaus zu Ephesos von H. Vetters neu gefundenen Fresken, die den Konsolenfries auch als oberen Wandabschluß gegen die Wölbung mehrfach zeigen, deuten in dieselbe Richtung. Es war demnach keine Überraschung, als in Silistra-Durostorum nahe bei der Donaumündung[30] und vor kurzem in Nikaia (Abb. 9)[31] Gräber dieses Typs aus dem 4. Jahrhundert entdeckt wurden. Die unmittelbare Nähe Nikaias zur Hauptstadt läßt fast mit Sicherheit darauf schließen, daß dieses System auch in Grabanlagen Konstantinopels verwendet worden sein muß. Zwischen diesen und dem neuerlichen Auftauchen in den kappadokischen Kirchen des 10. Jahrhunderts besteht eine Denkmälerlücke, die nur mit Mühe zu schließen ist. Immerhin verbieten die beiden Gräber in Silistra und Nikaia absolut, die kappadokischen Beispiele als einen Rückgriff auf antik-orientalische Ausprägungen wie das Dreibrüdergrab anzusehen.

Das gemalte Konsolengesims mag jedoch als Leitfaden und Hinweis auf die kontinuierliche Tradition des gesamten Dekorationssystems auch durch die „dark ages“ dienen. In den Mosaiken von Hagios Georgios in Thessalonike wird das Motiv gleich an zwei Stellen verwendet: verbunden mit Astragal, ionischem Kyma und palmettenähnlichem Motiv über dem Kalenderfries als um die ganze Kuppel umlaufendes Gebälk[32] sowie als Abschluß an der Stirn-

[27] V. Mikov, Antičnata grobnica pri Kazanlăk. Sofia 1954. Abb. auch bei A. Grabar, La décoration des coupoles. *JÖBG* 6 (1957), Fig. 12—13, und bei A. Boschkov, Die bulgarische Malerei. Recklinghausen 1969, 17—20.

[28] M. I. Rostovtzeff, Ancient Decorative Painting in the South of Russia, Bd. 1—2 (russ.). St. Petersburg 1913—1914; ders., Ancient decorative wall-painting. *JHSt* 39 (1919) 143—163, bes. 151, Fig. 29; vgl. auch bei I. Lavin, The ceiling frescoes. *DOP* 21 (1967) Abb. 40 und 42.

[29] Am besten 40 Farbabb. jetzt in: Kraeling, Color Photographs of the Paintings in the Tomb of the Three Brothers at Palmyra. *Annales Archéol. de Syrie* XI—XII, 13—18 (mir unzugänglich). Abb. auch bei I. Lavin, The ceiling frescoes. *DOP* 21 (1967) Fig. 45.

[30] D. P. Dimitrov, Le système décoratif et la date des peintures murales du tombeau antique de Silistra. *Cah. Arch.* 12 (1962) 35—52 mit Abb.

[31] Die Publikation des gelegentlich erwähnten und durch Postkarten bekannt gewordenen Grabes steht noch aus.

[32] W. F. Volbach—M. Hirmer, Frühchristliche Kunst. München 1958, Taf. 124, 125.

seite einer seitlichen Kammerwölbung[33]. Das letzte Beispiel zeigt einen völlig neuen Gebrauch der Konsolenreihe. Die vertraute perspektivische Ansicht von schräg unten ist hier einer reinen Unteransicht gewichen. Das entspricht vollkommen der anderen architektonischen Verwendung, die vom aufgebogenen Konsolenarchitrav der realen Architektur abzuleiten ist, wie ihn etwa das Stadttor von Uzunca Burç—Diokaisareia in Kilikien (Abb. 10)[34] kennt. Die Umsetzung der plastischen in die gemalte oder mosaizierte Form läßt sich am ehesten von der reinen, gezeichneten Unteransicht einer Konsolenreihe im Innenraum unter der Decke, etwa in den palmyrenischen Gräbern des Jamblichus oder Elahbel, her verstehen (Textfigur 1). Für diese, ganz andere perspektivische Wiedergabe einer Konsolenreihe gibt es neue Beispiele, etwa eine Wandmalerei im Coemeterium maius[35] zu Rom oder im Schildbogen der Emporenfenster im Presbyterium von San Vitale in Ravenna[36] bis hin wiederum zu kappadokischen Malereien der spätkomnenischen Zeit wie Çarıklı (Abb. 11) und Karanlık Kilise[37] (Abb. 12).

Mit diesen Beispielen haben wir jedoch die Geschichte einer neuen Variante des gemalten Zahnschnitt entdeckt[38], die zu einem tektonisch anders geordneten Bildsystem als das im Baptisterium von San Marco gehört und uns vom Thema wegführt. Immerhin belegen sie, daß solche strukturell aufgefaßte, gemalte Architekturornamentik das ganze Mittelalter hindurch in Byzanz geübt und verstanden worden war. Wenn uns die großen Zyklen wie Hosios Lukas, Daphni oder die Kahriye keine Beispiele geliefert haben, so liegt das daran, daß dort das tektonisch wichtige und notwendige Ornament plastisch ausgearbeitet wurde, und es also eines *trompe l'oeil* mit malerischen Mitteln nicht bedurfte. Erst dort, wo man auf den Aufwand von Steinmetzen

[33] Volbach—Hirmer, Taf. 123. Die Datierung von Hagios Georgios um 400 wird neuerlich immer häufiger zugunsten eines Ansatzes in das 6. Jahrhundert in Zweifel gezogen.

[34] J. Keil—A. Wilhelm, Denkmäler aus dem Rauhen Kilikien (*MAMA* 3). Manchester 1931, Taf. 28.

[35] Wilpert, Taf. 27. 1, vgl. A. 22.

[36] F. W. Deichmann, Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna. Baden-Baden 1958, Taf. 311—313 und 342—343.

[37] Weitere Abb. bei M. Restle, Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien II. Recklinghausen 1967, Taf. 194, 205, 232, 239 und 243.

[38] Auch in der westlichen Malerei sind die Wirkungen dieses, wenn auch fast immer mißverstandenen und mit dem Mäanderband vermischten Motivs erkennbar, etwa im mittleren Teil der Apsisstirnwand und in der Apsiskonche von Sankt Jakob in Grissian (Demus—Hirmer, Taf. XXXIV und XXXV), möglicherweise in Berzé-la-Ville (Demus—Hirmer, Taf. XLII), ziemlich deutlich dagegen wieder in Léon als kleiner Zahnschnitt (Demus—Hirmer, Taf. LXXIV); im Baptisterium zu Novara (Demus—Hirmer, Taf. 1) begegnet schon die Form von Sankt Jakob in Grissian.

Fig. 1. Palmyra. Grab des Jamblichus

verzichtete, kam die seit der Antike tradierte perspektivische Architekturmalerei zu ihrem Recht.

Für die Lücke zwischen dem 6. und dem 10. Jahrhundert im Osten muß vorläufig der Hinweis auf Castelseprio, wenn nicht als ausreichend, so doch als erklärend gelten. Daß es im Osten vorbildhafte Schöpfungen gegeben haben muß, beweist das Auftreten des perspektivisch schräg gesehenen Konsolenfrieses in den Mosaiken des Felsendomes zu Jerusalem[39].

Als letztes verlangt der seltsame Rahmen des Palatina-Psalters nach einer Erklärung. Bislang sind wir keinem Beispiel dieses speziellen Motivs in der byzantinischen Monumentalmalerei nach etwa 1200 begegnet, das außerdem noch geeignet erscheinen müßte, eine Vermittlerrolle zwischen Konstantinopel und Venedig spielen zu können. Hier bieten sich die Malereien der Erlöserkirche des serbischen Patriarchats in Peć aus der Mitte des 13. Jahrhunderts und der älteren Patriarchats- und Krönungskirche der Serbenkönige in Žiča aus der Milutinzeit (1282—1321) an. In den Pendentifs der Kuppel in Peć bildet der Konsolenfries den oberen Abschluß der Hintergrundsarchitektur der vier Evangelisten. Da dieser Fries über alle vier Pendentifs läuft, entsteht damit unterhalb des plastischen Profils am Kuppelfuß gleichsam ein zweites, gemaltes Kuppelprofil[40]. In Žiča wiederum trennt der gemalte Kon-

[39] K. A. C. Crewswell, Early Muslim Architecture I 1. Oxford ²1969, Fig. 348, Taf. 16 und 17a.

[40] Abb. bei R. Hamann-MacLean—H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien. Gießen 1963, Taf. 101 und 105—106.

solenfries die Inkrustationszone der Wand von der darüber folgenden Bilderzone[41]. Gerade das Beispiel von Žiča könnte mit seiner malerischen Vortäuschung einer Inkrustation, die mit Bildfeldern verbunden wird, durchaus von Bedeutung gewesen sein.

Auch die hybride Verwendung perspektivisch gemalter Konsolen als Rahmen eines Bildes im Palatina-Psalter ist keine Erfindung des palaiologischen Malers, selbst wenn wir sonst keine byzantinischen Beispiele nachweisen können. Eine ganze Reihe von Mosaiken aus Antiocheia und sogar ein Beispiel aus Konstantinopel hatten hier Lösungen gefunden, die auf uns bislang unbekannten Wegen in die palaiologische Zeit tradiert worden sein müssen[42].

Die hier ausgebreiteten Beispiele des perspektivisch gemalten Konsolenfrieses, insbesondere seine Verwendung in einem spezifischen Dekorationssystem, haben sich weitgehend zu einem sinnvollen Entwicklungsbild geordnet: Die hellenistische Entstehung des Motivs ist wohl unumstritten. Daß Alexandria und seine Bühnenmalerei der Geburtsort gewesen sei, wie es unter Hinweis auf die Isis-Motive in Boscoreale Karl Schefold behauptet[43], ist eher unwahrscheinlich. Eine luxuriös-tektonische Raumausstattung unter Zuhilfenahme optisch-malerischer Mittel muß im Hellenismus breitestem Bedürfnis entsprochen haben. Ein fest bestimmbarer Ausgangspunkt wird wohl nie eruiert werden können. Die etruskische und römische Malerei hat fertige Schemata übernommen und sie nur vermengt, variiert und abgewandelt, wie ihr Pasticcio-Charakter — besonders in Boscoreale — zeigt. Ausbreitung und Adaption des Dekorationssystems erfolgen offensichtlich ungehindert und rasch. Ost und West scheinen ausgewogen daran beteiligt. Anders in der Spätantike. Dort dürfte seine Beliebtheit im Osten größer gewesen sein, da in der Katakombenmalerei ein deutlicher Rückgang zu verzeichnen ist, der im 4. Jahrhundert noch einmal aufgehalten worden sein muß. Im 6. Jahrhundert jedoch bekundet San Vitale in Ravenna deutlich den östlichen Einfluß. Die Verwendung des gemalten perspektivischen Zahnschnitts in Castelseprio läßt sich ebensowenig wie in Oviedo auf westliche Tradition zurückführen. Einzig die Krypta in Anagni gibt mit ihrer Sonderform einen Hinweis auf die römische Tradition. In Byzanz dagegen ist eine kontinuierliche Überlieferung des Motivs in der Architekturmalerei und im Mosaik seit der Antike zu konstatieren, die in die omaijadische Kunst und nach dem Westen ausgestrahlt hat. Aus solchen Anregungen heraus — ob mittelbar über Sizilien oder Serbien—Dalmatien oder unmittelbar aus Konstantinopel, bleibe vorläufig dahingestellt — muß Venedig und sein Umkreis den perspektivisch gemalten Konsolenfries und das damit verbundene tektonische Dekorationssystem neu rezipiert und angewandt haben. Die Mosaiken im Westteil des Baptisteriums von San Marco, unter dem Dogen Andrea Dandolo (1343—1354) entstanden, sind der Kulminationspunkt solcher Dekorationsweise.

Schwieriger ist die variierte Anwendung des Systems in der Oberkirche von San Francesco zu Assisi zu erklären. Zwar ist ein römischer Beitrag — in diesem Fall vom Wandsystem der Junius-Bassus-Basilika — nicht ganz auszuschließen. Die Anregung jedoch, ein solches System zu schaffen, dürfte eher durch die Vermittlung Venedigs oder Serbiens und Dalmatiens und damit von Byzanz ausgegangen sein. Daß man sich dabei bis dahin verstaubter, spätantik-frühchristlicher Vorbilder in Rom entsann und sie für die Formulierung des neuen Systems dann herangezogen hat, ist durchaus plausibel. Der Funke, der dieses im Westen aufgeschichtete Holz erst in Brand gesteckt hat, muß in Byzanz gezündet worden sein.

---

[41] A. R. Hamann-MacLean—H. Hallensleben, Taf. 220. Im Parekklesion der Kahriye Camii ist an derselben Stelle eine Art Stufenkonsole gemalt. Vgl. P. Underwood, The Kariye Djami. New York 1966, III 474, 475, 476 u. a.

[42] Beispiele siehe bei Doro Levi, Antioch Mosaic Pavements II. Princeton 1947, Taf. XIII a, XV a, XV c, XVI a—c, XVII e, XXIII a—b, XXIV a, XXVI a—c, XXXIII b—c, XXXV a—b, XLII a, XCIV a, CII f—g, CL b, CLIII b, CLXVIII a und CLXXIX b. Das Konstantinopler Mosaik stammt aus der Gegend des Belediye Sarays und ist bei P. du Bourguet, Die frühchristliche Malerei. Gütersloh 1965, Taf. 149 abgebildet. Ein antikes Beispiel noch aus der Villa des Orpheus in Leptis Magna, heute im Archäologischen Museum in Tripolis (Abb. 100 bei Maria Floriani Squarciapino, Leptis Magna. Basel 1966). Auch die Bodenmosaiken der Geburtskirche in Bethlehem kennen das Motiv: Abb. 20 bei R. W. Hamilton, The Church of the Nativity Bethlehem. Jerusalem 1947.

[43] Vortrag am 10. 12. 1971 in München. Eine gedruckte Formulierung dieser These steht meines Wissens noch aus.

1 Venedig, San Marco, Baptisterium

2 Assisi, San Francesco, Oberkirche

3 Castelseprio

4 Göreme, Kapelle 7 (Tokalı)

5 Göreme, Kapelle 9

6 Gülü dere, Kapelle 1

7 Theodoros-Kapelle bei Ürgüp

8 Palmyra. Dreibrüder-Grab

9 Nikaia. Frühchristliches Grab

10 Uzunca Burç (Diokaisareia). Stadttor

11 Göreme, Kapelle 22

12 Göreme, Kapelle 23

IHOR ŠEVČENKO / DUMBARTON OAKS

ON PANTOLEON THE PAINTER

With one plate

Three years ago, during an evening spent together in Vienna, Professor Demus came to speak of the Basil Menologium. The remarks that follow are dedicated to these memorable hours.

First, some recapitulation. Each of the four hundred and thirty miniatures of the Menologium of Basil II (*Vaticanus Graecus* 1613) is accompanied by a name; in all, eight different names occur in the manuscript. Until 1960, these names were generally interpreted as the signatures of eight individual painters, or, to be more precise, as the attribution of individual illuminations to these painters. In 1960, Professor Frolow, struck by the stylistic uniformity of the *Vaticanus* — regardless of the differences in attribution — suggested that the names in that manuscript referred not to the miniaturists, but to authors of original works of art, belonging to various epochs and media, which served as models for the one painter — working with or without assistance — who executed the actual *Vaticanus Graecus* 1613[1].

Professor Frolow's stimulating view prompted my codicological study of the Basil Menologium[2]. Its results were correlated with the way in which the eight different names are now distributed on single pages of the Vatican manuscript, and the correlation led to the following reconstruction of the technique used in producing the *Vaticanus*: as a rule, a single sheet of four pages (a *bifolium*) would be apportioned to an individual artist, who then provided it with four miniatures, one per page. Four *bifolia* would be put together to form a quire; as a consequence, work of the same artist would appear, say, on pages 1/2—15/16; 3/4—13/14; 5/6—11/12; and 7/8—9/10 of a given quire, obscuring the connection between miniatures executed by this one artist. To remove doubt as to authorship, each artist (or a supervisor in the scriptorium) would write the appropriate name on the (later cropped) margin of the relevant page; the same name was later entered next to each miniature by the scribe of the main text — and this is the evidence of names which we possess.

[1] A. Frolow, L'origine des miniatures du Ménologe du Vatican. *ZRVI* 6 (1960) 29—42.

[2] The Illuminators of the Menologium of Basil II. *DOP* 16 (1962) 245—276.

There was nothing unusual in suggesting that the miniatures of *Vaticanus Graecus* 1613 were the work of a team, that each member of the team worked on parts of the manuscript, and that these parts were later assembled into a whole. Both Byzantine texts and the theories of modern scholars pointed in the same direction. A chapter in the ninth-century Studite Penitential implied that monks in the Studius scriptorium were assigned single quires to work on[3]; and the postulate "one artist-one sheet" or "one artist-one quire" was adopted in modern studies on the mode of production of some famous, if unfortunately defective, manuscripts[4]; finally, in the *Scylitzes Matritensis* (Bibl. Nacionál, *Vitr.* 26-2) — to give a later, but almost completely preserved example — the principle of distribution of text to illuminators was in many instances by quire[5].

Distribution of work by *bifolio* postulated for the Menologium of Basil II explains why a miniaturist identified every one of his pictures. When the manuscript was put together, miniatures done by the same artist turned out to be widely separated from each other. Under these circumstances, the best way for him to be sure that he was paid and recognized for his skill was to "sign" each miniature of the manuscript. The Studite Penitential presupposed individually marked quires when it fixed the fine for a monk who would appropriate to himself (ἐπάρῃ) the quire belonging to another monk, without the latter's permission (ἄνευ γνώμης τοῦ γράψαντος)[6].

Whatever the motivation for appending names next to the miniatures of the Menologium may have been, the fact remained that of the hundred and five *bifolia* of the *Vaticanus Graecus* 1613, more than two-thirds carried the same name on all of their four pages[7]; after this observation, one could no longer believe in a random distribution of the Menologium's signatures. Accordingly, in 1965, Professor Frolow admitted that a manuscript looking like the Menologium of Basil II was indeed executed by eight different miniaturists, whose names had been transferred to the *Vaticanus*[8]. However, he stopped short of granting that the four hundred and thirty miniatures of the actual *Vaticanus Graecus* 1613, whether it went back to a model or was created

[3] *PG* 99, 1740B, Prescription 54: ἐὰν μὴ φιλοκάλως κρατεῖ τὸ τετράδιον.

[4] For examples (Paris Psalter, Vienna Genesis), cf. "The Illuminators ..." (as in n. 2 above), 269—271.

[5] Examples: Quires 1 (fols. 9—16) and 3 (fols. 25—32): miniaturist A; quires 5—6 (fols. 41—56) and 10 (fols. 80—87): miniaturist C; quire 11 (fols. 88—95): absence of miniatures in that quire suggests that it was originally to be illuminated by one miniaturist. The absence of miniatures in a quire (fols. 79—86) of the Seraglio Octateuch (Istanbul, Topkapı Sarayı, gr. 8) points to the same method.

[6] *PG* 99, 1740C, Prescription 58.

[7] "The Illuminators ..." (as in n. 2 above), 259.

[8] Cf. the review of "The Illuminators ..." in *BSl* 26 (1965) 404—408.

ad hoc, were the work of eight different artists whose names we read in the same manuscript, and who therefore were alive at the time of the manuscript's execution. In Professor Frolow's modified view, the *Vaticanus* could still have been an anonymous copy (by one or more hands) of an earlier — tenth-century — manuscript painted by eight different artists, but now lost[9].

Until now, no cogent argument has been produced against Professor Frolow's alternative, since scholars — including myself — who correlated various names occurring in the Menologium of Basil II with different artists' "manners", could not quite dispense with stylistic analysis, that is, with the very method which had led Professor Frolow to opposite conclusions. None of the names of the *Vaticanus* occured — or so we thought — in a source other than that very manuscript; accordingly, no one attempted to identify any of these names with an independently attested artist active at the time of Basil II.

Let us turn now to new evidence, consisting of two passages which mention just such an artist. Strictly speaking, the evidence is hardly new, as the passages have been available in print since 1895 and 1906 respectively. However, it was not until the millenary of Mt. Athos, celebrated in 1963, gave the impulse to three exemplary studies devoted to the texts containing our passages, that the texts themselves were put into wider circulation[10].

The passages in question occur in the *Vitae* A and B of Saint Athanasius of Athos[11], and the artist whom they mention is one Pantoleon. Of the two stories involving Pantoleon and narrated among the posthumous miracles of the Saint, preference should be given to the version offered by *Vita* A, for *Vita* B is derivative. This is particularly true of the Pantoleon episode: although the version of *Vita* B is simpler and more explicit than its counterpart in *Vita* A, and helps to unravel some of the latter's complicated phrases, it follows the text of *Vita* A step by step[12].

[9] Ibid. 406, 408.

[10] P. LEMERLE, La Vie Ancienne de Saint Athanase l'Athonite composée au début du XIe siècle par Athanase de Lavra, in: Le Millénaire du Mont Athos, 963—1963, Études et Mélanges I. Chevetogne — Venezia 1963, 59—100. — J. LEROY, Les deux Vies de Saint Athanase l'Athonite. *An Boll* 82 (1964) 409—429. — P. LEMERLE, A. GUILLOU, N. SVORONOS, D. PAPACHRYSANTHOU, Actes de Lavra, Première partie. Texte. Paris 1970, 24—30 (by P. LEMERLE). It was Professor MANGO who realized the importance of the Pantoleon story and drew my attention to it soon after the appearance of the first article by Professor Lemerle. Professor Mango is publishing his own translation of the relevant passage of Vita A in his forthcoming book, The Art of the Byzantine Empire: Sources and Documents (1972).

[11] Vita A: ed. I. POMJALOVSKIJ, Žitie prepodobnogo Afanasija Afonskogo (*Zapiski istoriko-filol. fakul'teta Imp. S.-Petersburgskogo Universiteta* 35), 1896 (date on the title page of the Vita: 1895); Vita B: ed. L. PETIT, Vie de Saint Athanase l'Athonite. *An Boll* 25 (1906) 5—89.

[12] I agree with Professor LEMERLE rather than with Father LEROY in the matter

Here is the Pantoleon passage of *Vita* A, followed by a translation[13]:

Text

Ἀλλὰ γὰρ ὥρα λοιπὸν καὶ οὗπερ αὐτόπτης γέγονα θαύματος μνήμην ποιήσασθαι. Κοσμᾶν τὸν ἐκκλησιάρχην ποτὲ τῆς Λαύρας ὅσοι τῆς Λαύρας οἶδ' ὅτι, οἱ μὲν ἀκοῇ παρειλήφατε, οἱ δὲ καὶ ὄψει. Τούτῳ σύνηθες τῷ ἡμετέρῳ πατρὶ παραβάλλειν, ὁσάκις ἂν πρὸς τὴν βασιλίδα πόλιν ἐδέησε γενέσθαι. Παραβαλὼν οὖν ποτε καὶ εἰκόνα τοῦ μεγάλου παρ' ἡμῖν ἑωρακώς, ἄρτι τῷ ἐμῷ ἐκπεπονημένην πατρί, αὐτόχρημα τοῦτον ἐκεῖνον ὡμολόγει τὸν μέγαν εἶναι, καὶ πρὸς τὸ ὁμοιότατον ἀκριβῶς ἐξειργασμένον, καὶ προσθεὶς ὥσπερ ἄλλο τι χρέος τῶν ἀπαραιτήτων, αὐτὴν ἀπήτει· τὸν δ' οὐκ ἐπινεύοντα εἶχεν, οὐδὲ γὰρ ἄλλης οὕτως εὖ τετευγμένης εὐπόρει. Καὶ ὃς οὐκ ἀπορήσειν ἀντέλεγε τῆς ἴσης τὸν καὶ ταύτης ἀκριβῆ γνώμονα καὶ τὰ τοιαῦτα μάλιστα ποριμώτατον, καὶ μεσίτην αὐτόν τε τὸν μέγαν καὶ τὴν πίστιν ἀνθ' ἱκετηρίας προέτεινε, καὶ τέλος ἐκβιάζεται τοῦτον. Ὁ δὲ τὸ μὲν ἑκὼν διὰ τὴν πολλὴν τοῦ ἀνδρὸς πίστιν, τὸ δὲ καὶ ἄκων συντίθεται καὶ „εἴγε βούλει", φησί, „τοῦ ποθουμένου τυχεῖν, μεῖνον ἄχρις τριῶν ἡμερῶν, ὡς ἂν οἷα καὶ ἀρχετύπῳ ταύτῃ χρησάμενος, τὸ ἑξῆς ἄλυπος ἔσοιμί σοι καὶ ἱλαρὸς δότης". Πείθεται τούτοις ὁ γέρων καὶ μένει τὴν προθεσμίαν, ὁ δὲ ἡμέτερος πατὴρ περὶ τοὺς ἑωθινοὺς ἀναστὰς ὕμνους ἄπεισι πρὸς τὸν τῆς εἰκόνος ἐργάτην, ὄνομα Παντολέοντα, καὶ τὰ τοῦ πράγματος εἰσηγεῖται, καὶ πρὸς τὸ ἔργον ἐπείγει — ἦν γὰρ τῶν συνήθων καὶ τὰ πάντα χαριζομένων ἡμῖν ὁ ἀνήρ — καὶ „εἴ μοι βούλει", φησί, „ποτὲ καταθέσθαι χάριν, ἐμφερῆ μοι ταύτης ἐργάσασθαι μὴ ἀναβάλῃ" — ἔτυχε γὰρ τότε βασιλικοῖς ἐνασχολούμενος ἔργοις — „πλὴν μὴ βραδεῖα ἔστω· τοῦτο γὰρ ἡ χάρις, ἵνα καὶ χάρις εἴη". Καὶ ὁ Παντολέων τοῦ ἀκαίρου τοῦτον ἠτιᾶτο σκυλμοῦ, „τί γὰρ ἔδει με", λέγων, „καὶ αὖθις ὑπομιμνήσκεσθαι τὸν ἅπαξ ὑπομνησθέντα;" Καὶ ἅμα ταῦτα λέγων

of the relationship between the two Vitae. Cf. n. 20 below.

[13] Ed. Pomjalovskij (as in n. 11 above), 110, 31—112, 4; I change the punctuation in one or two places. While Pomjalovskij's edition is based on one manuscript only, the Mosquensis 242/398 Vladimir, we are now aware of ten witnesses for Vita A, cf. A. Kominès, Ἡ χειρόγραφος παράδοσις τῶν δύο ἀρχαιοτέρων βίων τοῦ Ἀθανασίου τοῦ Ἀθωνίτου. *An Boll* 82 (1964) 397—407, esp. 399—403. I doubt, however, whether we shall be able to remove our passage's obscurities with the help of the other manuscripts. This pessimism is based on a collation I made of the Pantoleon story as printed in Pomjalovskij with Istanbul, Oecumenical Patriarchate, Ἁγίας Τριάδος 58 (65) [= nr. 9 in Kominès] (folios unnumbered). This manuscript is dated to the fourteenth century, but the title of Vita A as transmitted in it is identical with that occurring in the eleventh-century Athous Laurae E 194 (2064) [= nr. 3 in Kominès], now kept in the Treasury of the Laura monastery. Such a witness promises to be excellent; by inference, the manuscript of the Patriarchate deserves favorable consideration. However, in the Pantoleon passage, I found only one insignificant discrepancy between the printed text based on the Mosquensis [= M] and the manuscript of the Patriarchate [= C]: ἄχρις M, 111, 14: ἄχρι καί C.

χρώματά τε καὶ πᾶν εἴ τι πρὸς τοῦτο φέρει τὸ ἔργον ὑπεδείκνυεν εὐτρεπῆ, „ἀφ'
οὗ", φησι, „τῇ προτεραίᾳ περὶ δείλην ὀψίαν τὰ περὶ τούτου παρὰ τοῦ δεῖνος ὑπηρέ-
του δεδήλωταί μοι, μεθ' ὧν ἔδει κἀμὲ ἅμα πρωῒ παρεῖναι". Τὸν δὲ ἔκπληξίς τε
περιέσχε καὶ θάμβος μέγα μὴ συνιέντα τῶν λεγομένων τὴν δύναμιν, καὶ τὸν ὑπηρέ-
την ἐκεῖνον ἐκεῖ παρόντα πρὸς πίστιν ἐκάλει, καὶ τὰ αὐτὰ καὶ αὐτὸς ἔπασχέ τε καὶ
ἔλεγεν. Ὁ δὲ Κοσμᾶς πολὺ μᾶλλον ἐξέστη, τούτων ἀπαγγελθέντων αὐτῷ, καὶ
ὑπερεκπερισσοῦ ἐξίστατο, τὸν ὑπηρέτην εἰδὼς δι' ὅλης ἡμέρας ἡμῖν συνόντα καὶ τῆς
κέλλης ἀπρόϊτον μεμενηκότα, ὡς ἀγαπᾶν λέγοντα περὶ τούτων ἢ γράφοντα καθορᾶν
τὸν ζωγράφον. Ἐντεῦθεν ἐπισκίασιν ἅμα πάντες τοῦ ἁγίου ταύτην ἐναργεστάτην
κρίναντες, καὶ ὡς ἡ θεία χάρις ἐπεψηφίσατο, σὺν εὐλαβείᾳ καὶ σπουδῇ πρὸς τὸ
ἔργον διανέστημεν· ἡ δὲ πίστις ἀμφοτέρων ηὔξανε, καὶ ὁ ἅγιος ἐδοξάζετο.

Translation

The time has finally come to mention a miracle which I witnessed with my own eyes. Those among you who are Lauriote monks have, I am sure, either heard of or seen Cosmas, the one-time sacristan of Laura. Now, Cosmas used to stay with our father whenever he had to pay a visit to the capital. During one such stay, he saw the icon of the Great Saint at our place, an icon which our father recently had made for himself. No sooner had Cosmas seen it, than he attested that this was indeed the portrait of the Great Saint, worked out with great care and exceedingly true to life; moreover, he asked for it as if it were the thing he needed most in the world.

Our father refused ⟨at first⟩, for he had no other icon of such high quality at his disposal. But Cosmas objected that our father would have no difficulty in obtaining a replica, since he had shown such a good appreciation of the present icon, and in general was most resourceful in such matters. Furthermore, he invoked the Great Saint as intermediary, and brandished his faith in guise of a suppliant's olive branch, so that finally he prevailed over our father. The latter agreed, in part willingly — on account of the great faith displayed by Cosmas — and in part unwillingly, and said: "If you want to acquire the thing you desire, stay on for three more days, so that I may use my icon as a model, and be then a serene and cheerful giver [2 Cor. 9: 7]." The old monk agreed to this proposal and prepared to wait for the appointed day; as for our father, he arose at the time of matins, went to the painter of the icon, Pantoleon by name, explained the matter to him, and urged him to accept the commission, as Pantoleon was a good acquaintance of our ⟨community⟩ and was in all respects favourably disposed towards us. "If you ever want to do me a favor", said our father, "make me an icon similar to this one without delay" — at that time Pantoleon happened to be busy executing an order that had come from the Emperor — "but do not tarry;

this is the favor for which I am asking, so that I may favor you, too, with my gratitude." In reply, Pantoleon rebuked our father for this inopportune vexation: "What is the use", he said, "of reminding me again? I have been reminded once already", — while saying this, he pointed to ⟨some⟩ paint and all the paraphernalia of such work, which were displayed in readiness — "inasmuch as", he continued, "yesterday in the late afternoon the attendant, such and such by name, notified me about all this, and I was to appear ⟨at your place?⟩ with all these things this morning." Our father marvelled and was greatly upset, not grasping the meaning of what was being said. He asked the attendant, who was present there, for confirmation, and the man was equally astonished and said the same thing. Cosmas, however, was even more upset, when all this was reported to him; nay, he marvelled even more, knowing that the attendant had spent the whole ⟨previous?⟩ day with us and never left the cell, saying that he would rather do this than ⟨?⟩ watch the painter paint[14]. Thereupon we all agreed that this was an obvious case of "overshadowing"[15] by the Saint and ⟨that it happened⟩ in a way ordained by Divine Grace. We then set out to work with pious zeal, while the faith of both men[16] increased and the Saint was glorified.

The author of *Vita* A, who, like his hero, was called Athanasius, claims to have been an eyewitness (αὐτόπτης) of the event concerning Pantoleon and we have no reason to disbelieve him. This event occurred in the capital;

[14] I do not understand this phrase, which puzzled not only modern scholars (cf. LEMERLE, "La Vie . . ." [as in n. 10 above], 85 and n. 71), but apparently the author of Vita B as well, for he omitted it from the relevant part of his version of the Pantoleon story, cf. PETIT, "Vie . . ." (as in n. 11 above), 86, 26. The difficulty may be due to a lacuna, perhaps common to all manuscripts (this was already suspected by Professor Lemerle, as above). If the lacuna in fact exists, it is to be placed in the area of ὡς ἀγαπᾶν, 111, 34, ed. POMJALOVSKIJ. We must await the critical edition of Vita A by NIKODEMOS SPELIOTES of Athos. In the meantime, one suggestion: The "day" (ἡμέρας, 111, 33) may be the day of the conversation between "the Father" and Pantoleon, not the "previous" day on which the attendant miraculously appeared at the place in which Pantoleon worked. If so, the passage would mean: "for he preferred to talk about that ⟨event⟩ or to watch the painter paint [i. e. in the Father's community, to which Pantoleon came to work]".

[15] The Greek word is ἐπισκίασις, originally applied to God's "overshadowing" of the tabernacle, cf. G. W. H. LAMPE, A Patristic Greek Lexicon, s. v. Here, it means the indirect miraculous manifestation by the Saint.

[16] It is not clear who these two men are. I take them to be Cosmas and the attendant. Nor is it clear whose attendant is meant, as pointed out by LEMERLE, "La Vie . . .", 85, n. 71, and LEROY, "Les deux Vies . . .", 418, n. 1 (both as in n. 10 above). I follow the interpretation of Vita B and assume that the attendant waited on the "Father" (i. e. Antony). This is the simplest assumption, for the Father was most likely to be accompanied by his own attendant on his visit to Pantoleon's atelier.

consequently, Athanasius the author, too, dwelt in the capital[17], at least at the time of the Pantoleon miracle. *Vita* B suggests that Athanasius was monk not of the Laura on Mt. Athos, but of the Monastery τῶν (or τοῦ) Παναγίου[18] in Constantinople. It is also likely that Athanasius' "father", a good acquaintance of Pantoleon's, was not his father κατὰ σάρκα, "according to the flesh"[19], but Father Antony, the Great Athanasius' pupil, and later Abbot of τῶν Παναγίου.

While the author of *Vita* A was familiar with Constantinople, the author of *Vita* B was a Lauriote. The Athonite standpoint of the author of *Vita* B, derivative as this text is, accounts for one welcome trait in his version of the Pantoleon story: the mention of the names both of the Constantinopolitan monastery in which some of the story occurred, and of that monastery's Abbot. Even though he wrote as much as seventy years after the author of *Vita* A, the Lauriote author of *Vita* B did not invent these details, transmitted to him, I conjecture, by word of mouth; he provided them — the names τὰ Παναγίου and Antony — for the sake of his Athonite audience, unfamiliar with Constantinople. The author of *Vita* A, who spoke above all to his own community in the capital, could dispense with such redundancy[20].

[17] Cf. the expressions κατὰ ταύτην γενομένου [sc. Antony] τὴν μεγαλόπολιν and ἀλλὰ καὶ βασιλὶς ἥδε πόλις οὐκ ἀγεννεῖς ἐπεῖδεν ἀγῶνας αὐτοῦ in Vita A, 107, 22 and 11, 8, ed. POMJALOVSKIJ (as in n. 11 above). *Pace* LEMERLE, Actes de Lavra . . . (as in n. 10 above), 26, I understand these expressions to indicate that the author of Vita A wrote, or lived, in Constantinople.

[18] For the best discussion of τῶν Παναγίου, cf. LEMERLE, Actes de Lavra . . . (as in n. 10 above), 28—30. The *questio vexata* is when that Constantinopolitan monastery was established. I find it unlikely that Pakurianos would model his typicon for Bačkovo on that of τῶν Παναγίου in 1083, if the latter had been founded only a few years before. The question remains moot.

[19] In one of his letters (ed. J. COZZA-LUZI in A. MAI, *Patrum Nova Bibliotheca* 8 [1871] 26; discussion in P. LEMERLE, Le premier humanisme byzantin . . . [1970] 125, n. 55 and 134, n. 105), Theodore of Studios spoke of a commentary to St. John's Gospel by τοῦ κατὰ σάρκα πατρός μου. He may have been referring to his own father. In any case, the words κατὰ σάρκα clearly set the father of Theodore's letter apart from any spiritual father. This the author of Vita A did not do.

[20] It will have become apparent by now that while I fully share the views of Professor LEMERLE regarding the dependence of Vita B upon Vita A (cf., in that connection, the convincing proof in LEMERLE, Actes de Lavra . . . [as in n. 10 above], 27, n. 66), I side with Father LEROY in believing that the setting of the Pantoleon story is monastic rather than secular. Several details of our passage fit a monastic milieu better than an aristocratic layman's household. Cosmas, a monk, is more likely to have stayed in a monastery than in a private house during his visits to the capital; ὑπηρετῶν is used of monk-servants, particularly of a junior monk attached to the service of an abbot (cf. especially LEROY, "Les deux Vies . . ." [as in n. 10 above], 417—418); "Our Father" gets up "about the time of the matins", which suggests the daily routine of a monastery; the attendant remains in the κέλλα, which points to a monastic rather than a secular

When did the miracle with the icon of Athanasius occur? After the tragic death of the saint — the most probable date of which is July 5, 1001 — but before 1016, when one Eustratios became Abbot of Laura, since *Vita* A considers him still as προεστώς of the island of Neoi[21].

This puts Pantoleon's activity into the latter part of Basil II's reign. He exercised his trade in Constantinople, where he was highly regarded as an icon-painter; he was probably more than that, for *Vita* A refers to him by the generic term of ζωγράφος. Between 1001—1016 he was engaged in work — we do not know exactly which — on a commission from the Emperor; he may even have worked in an imperial atelier. His work — of which the original icon of St. Athanasius was a sample — was considered by contemporaries to be of the highest quality.

Now, we encounter the name of a ζωγράφος Pantoleon next to seventy-nine miniatures, including the very first one, in the *Vaticanus Graecus* 1613; this manuscript was certainly an imperial commission, carried out — perhaps in the imperial scriptorium — between 976 and 1025. I find it hard to believe that two highly regarded painters bearing the same rare name Pantoleon[22] were living in Constantinople either simultaneously, or at slightly different times — in the 10th and early 11th centuries respectively[23]; and that while both executed orders coming from the imperial palace, one of them was a miniaturist, the other, an icon-painter. I rather conclude that the ζωγράφος Pantoleon of *Vita* A and the ζωγράφος by the same name known from the Menologium of Basil II were one and the same distinguished artist.

In combination, *Vita* A and the *Vaticanus Graecus* 1613 round out our impression of the artist Pantoleon. He must have enjoyed a fairly high social status: he spoke as an equal with Father Antony, an Abbot, and the author of *Vita* A makes a point of stating that Pantoleon was well-disposed towards that author's community. Pantoleon could paint not only well, but, when necessary, reasonably fast — he executed the second icon of Athanasius within

building; after the miracle the group "set out to work with εὐλάβεια καὶ σπουδῇ, which again reminds me of monks going about their daily occupations.

[21] For the chronology of Vita A, cf. the convincing reasoning of Lemerle, "La Vie . . .", 89—90, 97, and Actes de Lavra . . ., 47—49 and Act nr. 20 (both as in n. 10 above). The story of Pantoleon occurred surely after 1001, for it is narrated as the last among Saint Athanasius' miracles, the three previous ones being posthumous.

[22] Pantoleon (the pagan name of the martyr Panteleemon) seems rare, at least about the year 1000. Most of the few Pantoleons I came across in reference works are either obscure martyrs of early Christian times or belong to the sixth and seventh centuries.

[23] This if we grant for the sake of argument that Professor Frolow is right and that the names of the Basil Menologium are those of tenth-century artists. Cf. n. 9 above.

three days, perhaps outside of his own atelier[24]. As he worked on both wood and parchment, we may assert that in his time there was no functional differentiation between miniaturists and icon-painters.

So much for Pantoleon. Two points can be made again, this time with more assurance, about the Menologium of Basil II:

1) *Vaticanus Graecus* 1613 was surely executed by a team of miniaturists. The knowledge that, save for a scribal error of attribution, any two miniatures of the Menologium "signed" by different names, for instance, by that of Pantoleon and Symeon of Blachernae (figs. 1—2) are surely products of two different hands provides now a fixed starting point for stylistic and esthetic judgments about that manuscript's artists.

2) One of these artists, Pantoleon, was active between 1001—1016 and worked on an imperial commission at that time. True, Pantoleon could have worked on Basil's Menologium before 1001 — he may have made the original icon of Athanasius, so true-to-life, before the latter's death. However, the information offered by *Vita* A is compatible with the possibility that *Vaticanus Graecus* 1613 was created in the latter part of Basil II's reign, and thus was close in date to the Venice Psalter (*Marcianus Graecus* 17) which depicts the same Emperor's triumph over the Bulgarians in 1018[25]. With the evidence of Vita A of Saint Athanasius introduced into the discussion of the Menologium, there should no longer be doubt that Pantoleon was the best of its miniaturists[26].

[24] This on the assumption that the attendant summoned Pantoleon to appear at the "Father's" place with the tools of his trade (cf. παρεῖναι, ed. Pomjalovskij 111, 28) and that the obscure passage in Pomjalovskij 111, 34—112, 1 is to be understood as I suggested in n. 14 above.

[25] Cf. "The Illuminators . . ." (as in n. 2 above), 245, n. 2 and 272, notes 91 and 92. On the latter page, I erroneously implied that in the poem of the Marcianus ῥομφαία does not mean "lance". In Western texts, *romphaea* has precisely this meaning (information by Professor K. Hauck).

[26] Cf. "The Illuminators . . ." (as in n. 2 above), 247 and n. 18 and 267, n. 67.

1 Vat. gr. 1613, p. 146 (Pantoleon)

2 Vat. gr. 1613, p. 105 (Symeon of Blachernae)

1 Venedig, S. Trovaso

2 Venedig. S. Simeone Grande

3 Venedig. S. Polo

4 Venedig, S. Stefano

5 Venedig, Scuola di S. Rocco

6 Venedig, S. Giorgio Maggiore

7 Venedig, S. Giorgio Maggiore

8 Lucca, Dom S. Martino

KARL M. SWOBODA / WIEN

DIE APOSTELKOMMUNION IN DEN BILDERN TINTORETTOS

Mit fünf Tafeln

Im dritten Abschnitt des Tridentinischen Konzils (1562—1563) wurden die entscheidenden Beschlüsse über religiöse Bilder betreffend die Kommunion in beiderlei Gestalt gefaßt. Diese Beschlüsse wirkten sich alsbald in den künstlerischen Darstellungen aus. Auch in Venedig und auch bei Tintoretto, in seinen Abendmahlsbildern. Die Apostelkommunion[1] beginnt seit etwa 1568 bei ihm die einzige Art zu sein, das Abendmahl darzustellen. Er hat sich zu dieser Auffassung erst in diesen Jahren bequemt, nachdem er zuvor das Abendmahl, dem alten abendländischen Typus folgend, stets als die Ankündigung des Verrates durch Judas gemalt hatte. So schon in einem Bild in venezianischem Privatbesitz um 1535, in seiner frühesten Schaffenszeit also, bald danach in dem Bild in S. Simeone grande (Abb. 2), dann in San Marcuola 1547 und schließlich in einem aus der Abendmahlsbruderschaft bei S. Felice in Venedig in die Kirche des hl. Franz Xaver in Paris gelangten von 1560[2] und noch in dem Abendmahl von 1566 in S. Trovaso in Venedig. Das formale Material ist in diesen Abendmahlsbildern für die nach etwa 1566 folgenden Bilder vorbereitet, vor allem schon in S. Simeone der schräg in die Raumtiefe verlaufende Abendmahlstisch und der den Tisch in ein festes rechteckiges Raumsystem einverleibende Kastenraum. Tintoretto hatte damals für den Entwurf seiner Bilder an Stelle der Entwurfszeichnung die Guckkastenbühne in seine Kunst eingeführt. In San Marcuola sind auch schon die verschiedenen Volkstypen und ihre Anteilnahme an dem heiligen Geschehen vorhanden, die in den folgenden Apostelkommunionbildern vorkommen.

Die Abendmahlsbilder Tintorettos dieser frühen Zeit gehören, wie gesagt, ikonographisch dem alten abendländischen Verratstypus an. Daß Tintoretto sich erst um 1566 den Forderungen des Konzils zu der Darstellung des Abend-

[1] Vgl. auch für alles Folgende den grundlegenden Abschnitt zu diesem Thema im Werk von H. Aurenhammer, Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. I. Wien 1959 — 1967, S. 222ff. Hier die ältere einschlägige Literatur.

[2] Vgl. zu diesem Bild und den anderen Abendmahlsbildern Tintorettos bis etwa 1566 unsere Bemerkungen im *Wiener Jahrb. f. Kunstgesch.* 25 (1972) (Festschrift für Otto Demus und Otto Pächt).

mahls als Apostelkommunion bequemte, mag damit zusammenhängen, daß Tintoretto auch in dieser Zeit ein Parteigänger des in Venedig 1483 geborenen, in Bologna 1542 verstorbenen Kardinals Gasparo Contarini geblieben war[3]. Die Gebeine des Kardinals wurden 1563 aus Bologna in die für ihn und andere Mitglieder seiner Familie bestimmte Kapelle der von den Contarini bestifteten Kirche Madonna dell'Orto überführt. Diese Kapelle wurde dann auch von Tintoretto mit dem schönen Bild des Agneswunders geschmückt. Tintoretto malte in diesen Jahren gegen 1566 den Chor der Kirche mit den beiden großen Gegenbildern der Verehrung des Goldenen Kalbes und des Jüngsten Gerichtes aus. Die gegenständliche Auffassung des letzteren Bildes zeigt durchaus den versöhnlichen Geist des Kardinals Contarini, Gnade und Recht gegeneinander abzuwägen im Gegensatz zu der Auffassung des strengen Reformgeistes, der damals in Rom herrschte[4]. Trotzdem des Kardinals Schrift „Consilium de emendanda ecclesia" von 1538 im Jahr 1559 auf den Index gekommen war, behielt der Kardinal seine versöhnliche Haltung bis zuletzt bei. Tintoretto war von ihr, wie jene Malereien im Chor zeigen, nachhaltigst berührt. Er war, als der Kardinal starb, etwa zwanzig Jahre alt und wird unter seinem persönlichen Eindruck gestanden haben. Der Geist lebt in dieser „Contarini"-Kirche jedenfalls noch um 1565 weiter. Jetzt erst finden sich bei Tintoretto Bilder, welche die Einsetzung des Abendmahls der Apostelkommunion zum Gegenstand haben. Zweifellos wurde das durch die neuen Forderungen der gegenreformatorischen Kirche nun auch in Venedig bedingt.

Gegen 1565[5] hatte Tintoretto noch ein Bild des alten, von ihm bis dahin gepflegten Typus des Abendmahls der auch in Venedig geltenden Tradition der Ankündigung des Verrats durch Judas gemalt, wohl sein bedeutendstes dieser Art, das Abendmahl in S. Trovaso[6] (Abb. 1). Diese Verratsgeschichte ist als eine geradezu wilde Historie zu bezeichnen, durch die Figur des Judas, der an der vorderen Langseite des schräg gestellten annähernd quadratischen Tisches placiert, nun aufgesprungen ist, wobei er seinen Sessel umgeworfen, kauernd kniend mit in voller Rückansicht gegebenem, also mit „nicht vorhandenem" Gesicht das Wort seines Verrats vernimmt, mit der Rechten ein

[3] Vgl. dazu und zum Folgenden A. Pallucchini in: *Arte Veneta* 23 (1969) 54ff.

[4] Dafür, daß der ganz unten rechts gegebene, eben Auferstehende auf den Dekalog im Gegenbild weist — um sein Leben nach den Geboten zu beteuern — und sogleich von einem Engel in die Scharen der des Paradieses Würdigen emporgehoben wird, vgl. unsere Ausführungen in: Studi di Storia dell'Arte in onore di Antonio Morassi 1971, 125ff.

[5] Zur Datierung des Bildes vgl. unsere Ausführungen im *Wiener Jahrb. f. Kunstgesch.*, a. O.

[6] Daß er in einem Karton des Jahres 1568 für ein Mosaik in der Markuskirche nochmals auf diesen von ihm längst verlassenen Typus zurückkommt, hat seine besonderen Gründe in den dekorativen und rituellen Gegebenheiten dieses Ortes. Vgl. dazu unsere Bemerkungen im *Wiener Jahrb. f. Kunstgesch.*, a. O.

halb volles Glas Wein auf dem Tisch festhält, daneben einen Brocken Brotes liegen läßt und mit der Linken wie in einem Verlegenheitsgestus hinter sich, also ganz im Bildvordergrund, die Weinflasche festhält, aus der er sich eben eingeschenkt hat. Sein Gegenpol der Ruhe ist Christus ihm gegenüber hinten in der Bildmitte, der die Worte des Verrats emporblickend gesprochen hat. — Hinter ihm öffnet sich der Blick aus dem dunkleren vorderen in einen lichtdurchfluteten zweiten Raumteil der aus dem Guckkasten entwickelten Bühne; dort stehen zwei kleine helle Figuren, ein Prophet und eine Sibylle, Zeugen der Bedeutung des eben sich vollziehenden Geschehens[7]. Erst dahinter öffnet sich der Blick in die freie schöne Landschaft durch einen monumentalen palladianischen Bogen, wie er ihn ähnlich in seinem Bild der Fußwaschung schon in San Marcuola verwendet hatte.

Die Unruhe und Ergriffenheit der Apostel über die Verratsankündigung zeigt sich, abgesehen von dem an der Seite Christi schlummernden Johannes, in ihren gesteigerten Bewegungen und Gesten, all das samt der Haltung Christi in freier Variation des Abendmahls Leonardos. Rechts und links in der von einem magischen von Christus ausgehenden Licht durchleuchteten Vorderbühne sind dunkle Wandstücke. Links führt eine mit zwei Geländerstangen, auf denen einige der Apostel ihre Mäntel abgeworfen haben, abgesicherte Freitreppe innerhalb der Vorderbühne (daher auch schräg von jenem magischen Licht getroffen) zu einer Türöffnung. An ihrem oberen Ende sieht man in einen völlig verfinsterten hinteren Raum der Kastenbühne. Vor der Türöffnung sitzt eine eigenartige, auch noch von jenem magischen Licht getroffene kleine weibliche Figur an einer Spindel, eine Art „innerbildliche" Ergänzung des Propheten und der Sibylle, die als „Vision" hinter Christus erscheinen. Wir sind damit schon im Bereich der volkstümlichen Nebenfiguren, die im Abendmahl in San Marcuola (1547) schon vorhanden waren und in allen Darstellungen der Apostelkommunion zum Requisit der Bilderzählung gehören werden. Diese Nebenfiguren setzen sich in unserem Bild fort. Ganz links vorn ist ein beim Mahle dienender Knabe. Zu der „volkstümlichen" Darstellung gehören aber auch sonstige „Versatzstücke", unter anderem das hochinteressante Stilleben rechts im Vordergrund. Die Apostel haben vor dem Mahl ihr „Gepäck" abgelegt. Dieses ist nun hier zu diesem Stilleben zusammengebaut. Sichtbar sind außer einigen weiteren Mänteln eine am Boden liegende Tasche und ein Reisewasserfäßchen sowie das Hauptgepäck der Apostel, ihre Evangelienbücher, die dem Stilleben seinen recht eigentlichen Charakter geben. In dieser stillebenhaften Darstellung des Buches ist die Rolle der Bücher

[7] Prophet und Sibylle als solche Zeugen für das Bildgeschehen kehren bei Tintoretto wieder. Vgl. unsere Ausführungen zu der großen Kreuzigung im Albergo der Scuola di San Rocco in: *Arte Veneta*, im Erscheinen, sowie die Verwendung solcher Figuren, die den Bilderzyklus Tintorettos im großen oberen Saal der Scuola di S. Marco begleiten.

vorausgeahnt, die diese bald darauf bei Rembrandt zu spielen haben werden. Wir besitzen keine ganz präzise Datierung des Bildes. Entweder ist es, wie Wilde[8] meint, gegen 1566 gemeinsam mit seinem „Gegenbild" in der Cappella del Sacramanto, das sich heute in der Nationalgalerie in London befindet, als diese Kapelle in S. Trovaso eingerichtet wurde, entstanden oder ist die Entstehung seines heftigen Naturalismus wegen ein paar Jahre zuvor anzunehmen[9].

Ein völlig neuer Tintoretto tritt uns im Stil und in der gegenständlichen Auffassung in dem nur kurze Zeit, aber nach einem inneren Umbruch entstandenen Abendmahl in S. Polo (Abb. 3) entgegen. Das Bild (238 zu 535 cm), das nur um weniges größer ist als das Abendmahl in S. Trovaso (221 zu 430 cm)[10], zeigt den Tintoretto während und bald nach der Arbeit an der großen Kreuzigung und der weiteren Passionsbilder an den Wänden des Albergo der Scuola di S. Rocco, wo er sich nochmals dem in der zweiten Serie der Markushistorien der Scuola dieses Heiligen vorhandenen manieristischen Elemente zuwendet und diese Haltung in den erst extrem manieristischen Prophetenbildern der Markusbibliothek überwindet. Das Bild zeigt vor allem die völlig neue gegenständliche Auffassung, die ihn weg von dem bisherigen Abendmahlstypus der Verratsankündigung zu dem von ihm hier zuerst geprägten, ihm dann allein eigenen Typus der Apostelkommunion hinführt, den er von da an beibehält. In einer von ihm selbst geschaffenen spezifischen Ausprägung[11] gleich in diesem ersten Bild (der ihm nun folgenden Apostelkommunionsdarstellungen) erinnert Tintorettos Komposition stark an den seit der mittelbyzantinischen Kunst in dieser allgemein gültigen Darstellung des Abendmahles als Apostelkommunion verwendeten Typus. Beherrscht ist das Bild von der in der Mitte stehenden Gestalt Christi, der je einem von rechts und links gebeugt heranschreitenden Apostel mit weit auseinandergebreiteten Armen ein Stück des Brotes reicht. Hier ist der Zusammenhang

[8] Vgl. J. Wilde, in: Zeitschr. f. Kunstgesch. 7 (1938) 146f.

[9] Das hängt mit der Frage der Datierung der zwei Bilder mit den vier Evangelisten in Sta. Maria Zobenigo auf Grund urkundlicher Nachrichten zusammen (ehemals die Orgelflügel dieser Kirche, jetzt beschnitten, frei in der Kirche aufgehängt); vgl. M. Pittaluga, Tintoretto, 247, die für 1552 ist, während G. Lorenzetti, in: *Ateneo Veneto* 129 (1938) 129f., auf 1557 datiert. Die Heftigkeit des Naturalismus im Bild in S. Trovaso ist so kurz vor den Bildern Tintorettos im Albergo von S. Rocco unwahrscheinlich, wo selbst in der Kreuzigung von 1565 der Naturalismus viel gemäßigter ist. Zunächst also, was die Jahre auf und ab anlangt, eine offene Frage, auf deren Beantwortung wir hier nicht weiter eingehen können.

[10] Vgl. im einzelnen zu diesem und zu den weiteren Abendmahlsbildern die entsprechenden Stellen bei E. von der Bercken, Die Gemälde des Jacopo Tintoretto. München 1942.

[11] Vgl. H. Aurenhammer, a. O. 226f.

mit dem mittelbyzantinischen Typus bei Tintoretto zum erstenmal greifbar[12]. Vereinzelt wird der mittelbyzantinische Typus der Apostelkommunion in Italien unmittelbar übernommen, und zwar in einem Bild des späten 15. Jahrhunderts von Justus von Gent für die Corpus Christi — Brüderschaft in Urbino, heute im Palazzo Ducale in Urbino[13]. Tintoretto ahmt den mittelbyzantinischen Typus der Apostelkommunion nie so unmittelbar nach wie Justus von Gent. Er hat sich aus seinem älteren Formenrepertoire einen eigenen Typus geschaffen, dem er bis zum Ende treu bleibt. Zunächst entfernt er sich von der direkten Einwirkung, die in S. Polo vorhanden ist. Die formalen Motive sind in seinen früheren Darstellungen des Abendmahls als Verratsankündigung vorgebildet. In S. Polo sind, abgesehen von den zuvor genannten zwei aufgestandenen Aposteln, somit noch neun sitzende vorhanden, die durch Überschneidungen möglichst unscheinbar gemacht werden, um den geschilderten Hauptvorgang nicht zu beeinträchtigen. Aus seinem alten Abendmahlsrepertoire stammen in S. Polo auch die Figuren „aus dem Volk", die an dem heiligen Vorgang teilnehmen. So der ganz vorn liegende Mann, dem der in Rückansicht an dem Tisch sitzende Apostel Brot reicht, und der Knabe rechts bildeinwärts, dem der dort sitzende Apostel einen Apfel gibt. Zu diesen popolani ist wohl auch der links in Rückansicht gegebene Gastwirt zu rechnen, der von einer dort befindlichen Anrichte im Begriff ist, Speisen zu nehmen. Er hat ein sehr eigenartiges Gegenstück in dem schlanken, mit geneigtem Haupt in Andacht dem Vorgang zusehenden Mann ganz rechts; diese Figur hat nun Vorläufer in einem der Apostel des Abendmahls in San Simeone Grande[14]. Ob es sich in S. Polo um den Stifter des Bildes handelt? Das Bild ist heute nicht mehr in seinem ursprünglichen Zusammenhang; es war offenbar früher ein „Chorbild". Nun befindet es sich an der Eingangswand der Kirche, und zwar beim Tor des rechten Seitenschiffes. Der Kastenraum der Vorderbühne öffnet sich rechts unmittelbar in eine schöne Sonnenuntergangslandschaft, in der rechts eine kleine, an Bramantes Tempietto erinnernde Rotunde und davor ein Palast in klassizistischen Formen steht. Sollte dieser Palast der des Stifters sein, da seine Figur ihn überschneidet? Die formale Komposition des Bildes ist flach, friesartig, die Figuren in einer Ebene ausgebreitet. Dem widerspricht die rapid nach links in die Tiefe weisende Anordnung der Fußbodenplatten — Tintoretto hatte das manieristische Element

[12] Zur byzantinischen Apostelkommunion vgl. H. Aurenhammer, a. O. 222ff., zur mittelbyzantinischen bes. 224f.

[13] Vgl. H. Aurenhammer, a. O. 226.

[14] Vgl. unsere Darlegung im *Wiener Jahrb. f. Kunstgesch.*, a. O.; außerdem kommt das Gegenüber zweier solcher Typen, einem Gastwirt links und einem als Stifter gegebenen Mann, auch in dem Abendmahlsbild von 1560, heute in der Kirche des hl. Franz Xaver in Paris, vor.

seiner Kunst in den Bildern der Wand des Albergo der Scuola di S. Rocco gegenüber der großen Kreuzigung wieder aufgenommen. Von diesen Bildern ist der Ecce homo dem Abendmahl in S. Polo am verwandtesten, auch darin, daß die Mittelzone von zwei symmetrischen Figuren gerahmt wird. Die schöne Landschaft des Bildes hat ihre Vorfahren in der tizianesken Epoche von Tintorettos Schaffen. Man vergleiche sie etwa mit der des Georgsbildes der Nationalgalerie in London.

Nach einer längeren Pause malt Tintoretto dann zwei weitere Abendmahlsbilder, dem Stil nach zeitgleich mit den Wandgemälden, die er für den großen oberen Saal der Scuola di S. Rocco zwischen 1578 und 1581 ausführte[15]. Das eine von ihnen, das den Haltpunkt für die Datierung ergibt, befindet sich in dem genannten Saal. Das zweite (Abb. 4) ist heute in der Sakristei der Kirche von S. Stefano. Es war ursprünglich für die Chorkapelle (Capella maggiore) der nicht mehr bestehenden Kirche S. Margherita gemalt. In der Kapelle befanden sich zuvor schon zwei Bilder Tintorettos, ein Christus am Ölberg und eine Fußwaschung Christi, beide heute auch in der Sakristei von S. Stefano. Das erstere wird von Fr. Sansovino 1581 erwähnt. Es bildete ursprünglich wohl das Gegenstück der Fußwaschung, doch schon M. Boschini[16] erwähnt die Bilder als „un quadro in due partimenti", und zwar an der rechten Wand des Chors. Sie wurden offenbar durch einen Rahmen zu dieser Einheit verbunden, als Tintoretto das Abendmahl für den Chor malte. Damals wurde die Fußwaschung oben angestückelt, um sie auf die Höhe des Ölbergbildes zu bringen. Die beiden Bilder sind ihrem Stil nach von 1577 bis 1578 anzusetzen[17], also nicht zu lange vor dem Abendmahlbild in dem oberen Saal der Scuola di S. Rocco.

Zur Entscheidung, welches der beiden Abendmahlsbilder, das der Scuola di S. Rocco oder das in S. Stefano, das ältere sei, bleiben nur ikonographische Überlegungen zur Verfügung. Aber die Ikonographie der Abendmahlsbilder interessiert uns hier ja besonders. Auf den ersten Blick gehören beide Bilder demselben neuen sich von der Apostelkommunion in S. Polo grundsätzlich unterscheidenden Typus an. In beiden Bildern kehrt Tintoretto an der Stelle der friesartigen Ausbreitung des Geschehens in S. Polo zu seinem älteren Kompositionsprinzip zurück, das er in der vorangegangenen Zeit für die Abendmahlsdarstellung des „Verratstypus" entwickelt hatte. Die Rückkehr zu diesem alten Typus scheint in dem Abendmahl der Scuola[18] (Abb. 5) viel stärker zu sein als in dem von S. Stefano. Der sehr niedrige Abendmahlstisch

[15] Vgl. unsere Ausführungen im *Wiener Jahrb. f. Kunstgesch.* 23 (1970) 203ff.

[16] Le ricche Minere, Dorso Duro, 50.

[17] Man vergleiche zum viel größeren Ölbergbild im oberen Saal der Scuola hin.

[18] Vgl. die gute Farbtafel dieses Bildes in P. DE VECCHI, Tintoretto (*Classici dell' arte*, ed. Rizzoli). 1970, Tafel XXXVI.

verläuft schräg in die Tiefe nach links. Durch die perspektivische Wirkung der Bodenplatten, die hinten in Stufen übergehen, wird diese Richtung verstärkt. Auch vorn, im Bildvordergrund, sind zwei hohe Stufen, die ins Freie führen. Auf ihnen macht sich bereits Vegetation bemerkbar, und die zwei im Vordergrund sitzenden großen volkstümlichen Figuren sind schon auf dem gewachsenen Boden. Links ein Mann aus dem Volk, fast eine Aktfigur; neben ihm liegt auf der Stufe ein angebrochenes Brot, das einen sinnbildlichen Eindruck hervorruft. Rechts als deutliches Gegenstück eine Frau, die ihre Habe in einem Sack neben sich abgestellt und auf der Stufe einen Krug, offenbar mit Wein, stehen hat, der in die kleine Schale daneben gegossen werden kann. Es ist also eine Anspielung auf die Eucharistie, wie sie in den Seitenfiguren beim Abendmahl in S. Marcuola von 1547 schon vorhanden war, nur daß diese zwei Figuren in der Scuola di S. Rocco sich vom Geschehen im Inneren des Bildes absetzen, den Bildinhalt monumental paraphrasierend. Auch der mit den Vorderpfoten auf der ersten Stufe stehende Hund wird eine sinnbildliche Bedeutung haben, auf die noch zurückzukommen sein wird. Bleiben wir zunächst bei den Gemeinsamkeiten mit den Bildern des Verratstypus. Der Gedanke des Kastenraumes ist in dem Bild der Scuola besonders stark ausgeprägt. Die Vorderbühne ist ein solcher Raumabschnitt. Hinten schließen andere Kastenräume mit spezifischer Beleuchtung an: links hinten eine Herdstelle, rechts durch einen Pfeiler, hinter welchem man zur Herdstelle gelangen kann (eine Frau markiert diesen Weg), ein heller beleuchteter Raum, in welchem ein Jüngling und ein Mädchen hantieren. Rechts vorn bricht durch eine große Türöffnung das Tageslicht in dieses Raumgefüge herein, die Stufen rechts grell beleuchtend. Ursprünglich scheint zwischen dem Teil der zum Herdraum emporführenden Stufen und denen zur Anrichte empor ein Geländer geplant gewesen zusein, ähnlich wie links im Abendmahl von S. Trovaso. Rechts vor der Tür ist ein Kamin, der aber nicht in Benützung ist, einen großen Rauchabzug hat, an dem ein Relief, eine weibliche Büste, angebracht ist. Der Inhalt eines Bildes weiter rechts vorne an der Mauer ist nicht auszunehmen. — Viel weniger monumental ist die Raumkomposition des Abendmahls in S. Stefano (Abb. 4). Hier sind drei hohe Stufen im Vordergrund, die jedoch in der Bildmitte nach links hinten umbrechen. Die männliche Vordergrundsfigur liegt rechts (ohne Brot!), die Frau kniet links (ohne Wein) am Boden. Der Hund steht emporblickend auf zweien der Stufen. Neben ihm ist ein mit einem Kätzchen spielender Knabe, ganz links hinten ein eine Gabe vom Mahle erbittender Jüngling. Rechts blickt man in einen Hof und links in einen von einer Treppe durchzogenen Nebenraum. Alles in palladianisch gestalteter Architektur. Die beiden Säulen der Architektur sind oben abgeschnitten. Die Rückkehr zum Typus der Schachtelräume scheint in der Scuola konsequenter zu sein.

Wenden wir uns nun der Auffassung der Gegenstandsseite der beiden Bilder zu, so ergeben sich recht bedeutende Unterschiede. Im Abendmahl in S. Stefano sitzt Christus an der vorderen Schmalseite des Tisches und reicht das Brot mit der Linken (!) dem schräg neben ihm an der vorderen Langseite sitzenden, sich demütig zu ihm hin neigenden Apostel. Johannes ist zwar schlummernd gegeben, aber nicht an der Seite Christi, sondern als erster Apostel auf der rückwärtigen Tischseite, mit beiden Armen auf den Tisch gestützt. Es sind im ganzen elf Apostel vorhanden. Judas ist nicht da, wie auch nicht in S. Polo, im Gegensatz zu den vorangegangenen Darstellungen des Abendmahls der Verratsankündigung, wo er selbstverständlich vorhanden sein muß. Die Apostel haben alle eine leichte Strahlenglorie. Die meisten sitzen. Ihre Gesten sind nicht so bewegt wie die der Apostel des Bildes in der Scuola. Soweit ihre Haltung im Hinblick auf den Vorgang deutbar ist, zeigt sich Ergriffenheit über die ihnen bevorstehende Spendung des Sakraments. So bei dem Apostel ganz hinten links, noch deutlicher bei dem dunkel gewandeten, sich in der Mitte der Rückseite des Tisches befindenden, der sich zu Christus mit vor der Brust gekreuzten Armen hinbeugt. In all diesen Dingen ist das Abendmahl der Scuola (Abb. 5) von dem in S. Stefano sehr verschieden. Wir wiesen schon darauf hin, daß der Tisch in der Scuola merkwürdig niedrig ist. Der an der vorderen Schmalseite kniende Apostel ragt über die Tischfläche hoch empor. Auch alle anderen Apostel knien an dem Tisch. Bloß der erste an der vorderen Längsseite sitzt. Doch mußte sein Hocker umgelegt werden, um das Sitzen in etwa gleicher Höhe mit den anderen Aposteln zu ermöglichen. Auf diese Weise wurde die Funktion des Sitzens bei Tisch wenigstens angedeutet. Einige Apostel an der Rückseite des Tisches erheben sich, der eine sich dabei auf die Tischplatte aufstützend, der Nachbar schon erhoben und sich Christus zukehrend. Christus, an dessen Seite Johannes schlummert, muß ähnlich wie der genannte Apostel im Vordergrund auf einem Hocker recht tief sitzend vorgestellt werden, wenn auch dieser Hocker, von Christi Gewand umhüllt, nicht zu sehen ist. Der die Kommunion Empfangende steht zu Christus hingebeugt. Die Gestik der Apostel ist reicher als in dem Abendmahl in S. Stefano. Vor allem sind die zwei Apostel im Vordergrund in lebhaftem Disput, mit den Armen gestikulierend, so daß man zunächst glauben würde, die Lebhaftigkeit habe mit der Verratsankündigung zu tun, die hier aber gar nicht dargestellt ist. Immerhin mag diese Gestik auf Erinnerung Tintorettos an seine früher ausgeführten Abendmahlsbilder des Typus der Verratsankündigung beruhen. Ein wesentlicher Unterschied zum Abendmahl in S. Stefano ist, daß hier Judas dargestellt ist. Es sind sonst (gegenüber S. Polo und S. Stefano) alle zwölf Apostel gegeben. Judas kniet sogar als erster neben Christus an der linken Langseite des Tisches. Er rückt wie geängstigt von Christus ab, hat als einziger keinen Heiligenschein und im Gegensatz zu den anderen Aposteln ein sehr weltliches Gewand, weiß mit scharlachrotem Mantel. Die Gürtelschärpe, in der der Beutel mit den Silberlingen steckt, ist gelb. Auf Judas mag hier der auch in fast allen Abendmahlsbildern Tintorettos vorhandene Hund im Vordergrund des Bildes bezogen worden sein. Er macht hier fast den Eindruck einer späteren Einfügung. Die farbtechnische Behandlung läßt das vermuten. Er würde dann die Inkarnation des Teufels sein[19]. Zur Belegung läßt sich ein Zitat aus dem Matthäusevangelium 7, 6 heranziehen: „Nolite dare sanctum canibus."

Bei der Beantwortung der Frage, welches der beiden Bilder Tintorettos (in S. Stefano und in der Scuola) das vom ikonographischen Standpunkt ältere, welches das jüngere ist, muß folgendes überlegt werden: Welches steht dem zuvor entstandenen Apostelkommunionsbild in S. Polo näher und welches ist stärker von dem nun auch bei Tintoretto sich durchsetzenden Gedanken der Gegenreformation (gegen die er, wie wir ausführten, innere Widerstände hatte) beherrscht? Die ältere ikonographische Lösung (das Bild in S. Stefano, Abb. 4) ist zweifellos die frühere Arbeit Tintorettos, die „modernere" (Scuola) ist die spätere Arbeit Tintorettos. Judas ist in S. Stefano wie in S. Polo noch nicht in den Bildkontext zurückgekehrt, in welchem er sich in den Abendmahlsbildern der Ankündigung des Verrats befunden hatte. Die Zwölfzahl der Apostel ist erst in dem Abendmahl der Scuola wiederhergestellt. In S. Stefano ist die Archtekturbühne der von S. Polo insofern ähnlicher, als das architektonische Gerüst nicht so sehr in die Tiefe gebreitet ist wie in dem Abendmahl der Scuola. Die palladianische Hintergrundarchitektur in S. Stefano grenzt mehr ab, als daß sie vertiefen würde. Der Bau des Bildes ist ikonographisch lockerer. Man vergleiche das Auseinanderziehen der Figuren Christi, des Johannes und des ersten Kommunionempfängers. Die Heiligkeit der Apostel ist durch ihren Schein nur angedeutet. In S. Polo fehlen auch solche Scheine ganz und die Apostel sind bis auf die zwei Protagonisten weniger bedeutungsbetont. In dem Abendmahl der Scuola (Abb. 5) ist jeder Apostel eine Individualität. Jeder hat seinen kreisrunden, scharf gezeichneten Nimbus; bis auf Judas, dem er natürlich vorenthalten ist. Auf seine weltliche Gewandung wurde schon hingewiesen. Den Forderungen der fortschreitenden Gegenreformation entspricht es, daß in der Scuola alle zwölf Apostel samt Judas da sind. Der Bau des Abendmahlsbildes der Scuola ist monumentaler. Wieweit die zwei hier ganz vorn gegebenen Figuren zu dieser Monumentalisierung beitragen, wurde schon angedeutet. Aus all dem geht hervor, daß das Abendmahl der Scuola trotz aller rein formalen Rückgriffe (stärkere Betonung des Kastenraumes, Schrägstellung des Tisches in die Tiefe, so daß sich die Figuren in die Tiefe stark verjüngen) das spätere ist. Das wird durch die Betrachtung

[19] Vgl. L. Réau, Iconographie de l'Art Chrétien II 2. Paris 1957, 415.

der dann weiter folgenden Apostelkommunionsbilder noch deutlicher werden, in welchen die Darstellung sich dem mittelbyzantinischen Typus wieder nähert, von welchem wir in den eben besprochenen beiden Bildern weit entfernt sind.

Wir kommen nun zu zwei Bildern Tintorettos der Apostelkommunion, ganz aus dem Ende seines Schaffens, von denen sich eines im Dom von Lucca befindet[20] (Abb. 8) und wenig bekannt ist. Es ist nur 350 zu 215 cm groß, ein relativ kleines Bild. Das andere ist das rechte Bild des Chorbildpaares in S. Giorgio Maggiore in Venedig (Abb. 7)[21]. Es ist bedeutend größer als das Bild in Lucca, 365 zu 568 cm, ganz wenig kleiner als sein Gegenbild, die Mannalese[22] (377 zu 576 cm) — auf die Ursache kommen wir zurück —, und gehört bis heute zu den berühmtesten Werken des Meisters.

An beiden Abendmahlsbildern hat die Werkstatt (wie vermutet wird, Jacopos Sohn Domenico) Anteil. In Lucca jedenfalls ungleich mehr als in S. Giorgio Maggiore, wo es sich nur um eine Ausführungshilfe handeln kann wie im Paradiso. In beiden Bildern wird die Idee der Apostelkommunion realisiert, und Tintoretto kommt darin wieder zu dem mittelbyzantinischen Bildtypus der Apostelkommunion, der in den Bildern der Scuola und San Stefano verlassen war und der im Abendmahl in S. Polo unmittelbar eingewirkt hatte, zurück.

Festgehalten muß aber werden, daß das Abendmahl von S. Giorgio mit gewissen Variationen und Ausweitungen doch sehr unmittelbar das der Scuola di S. Rocco fortsetzt, daß somit, wie wir schon zeigten, das Abendmahl der Scuola trotzdem der direkte Vorgänger des Abendmahls in S. Giorgio ist. Gemeinsam ist das formale Motiv, der niedrige, nur bis zur Kniehöhe reichende Tisch, an welchem die Apostel zum Teil kniend gegeben sind. In beiden Bildern ist Judas im weltlichen Gewand dargestellt, aber in San Giorgio kauert er ganz allein an der vorderen Langseite des Tisches, wie das einst in früheren Verratsdarstellungen, an die Tintoretto sich erinnert haben mag, war[23]. Auch der Hund des Judas, hier sogar mit dem Knochen im Maul, ist in dem Bild vorhanden. Er liegt an dem vorderen Fuß des Tisches[24]. Das Motiv des in S. Rocco hinten fast auf dem Erdboden sitzenden Christus ist „korrigiert". Christus spendet das Abendmahl hinter der rückwärtigen Langseite des Tisches stehend, der ihm etwa bis zur Kniehöhe reicht. Auch in S. Giorgio sind die Apostel wie in dem Abendmahl der Scuola Individualitäten in ihrer Teilnahme und in ihren sontigen Reaktionen anläßlich des heiligen Geschehens.

[20] Vgl. P. de Vecchi, a. O. 131, Nr. 284 (Abb.).
[21] Vgl. die gute farbige Abb. auf den Taf. LX und LXI und S. 133 bei P. de Vecchi.
[22] Vgl. ebenfalls P. de Vecchi, Taf. LVII und Abb. 292 auf S. 133.
[23] Vgl. H. Aurenhammer, a. O. 12, 13.
[24] Vgl. o. S. 259.

Aber auch hier sind diesbezügliche „Korrekturen" vorgenommen, damit Nebenmotive das Hauptmotiv nicht stören und verletzen.

Wir denken, daß diese Hinweise genügen, um zu zeigen, daß einerseits das Abendmahl den ikonographischen Grundgedanken des Abendmahles der Scuola fortsetzt, andererseits das in S. Stefano vor dieser einheitlichen genetischen ikonographischen Entwicklung liegt. Der Tisch ist, wie ausgeführt wurde, in S. Stefano normal hoch. Christus spendet die Kommunion sitzend; die Anteilnahme der Apostel ist vorhanden, wird aber nicht so intensiv sichtbar. Judas ist nicht da. Der Hund hat die neue Motivierung noch nicht erhalten. Die Raumkonstruktion ist altertümlicher. Manche der palladianischen Säulen sind in Schafthöhe abgeschnitten, wie in ganz frühen Bildern Tintorettos, z. B. in einigen der sechs Cassonetafeln der Wiener Galerie etc. Es genügt andererseits ein Blick auf die Apostelkommunion in Lucca, um zu sehen, wie die ikonographische Entwicklung der Abendmahlsbilder Scuola, S. Giorgio bei Tintoretto weitergeht.

Beide Chorbilder in S. Giorgio Maggiore (Abb. 6, 7) sind nach den Quellen zwischen 1592 und 1594, dem Todesjahr Tintorettos, also noch zu Lebzeiten des Meisters, gemalt worden[25]. Manche Eigenheiten des Abendmahls (Abb. 7), wenn wir zunächst bei diesem bleiben, ergeben sich aus dem Milieu von S. Giorgio. Die Szene ist palladianisch, eine massive, von toskanischen Säulen getragene Halle. Die Säulenkapitelle tragen ein hohes umlaufendes Gebälk, in das in seiner halben Höhe ein aus quadratischen Feldern gezimmertes Holzlattengerüst eingespannt ist. In seinen Öffnungen schweben die Figuren der Engelsvision. Es hat Teil an dem diese Vision bestrahlenden Lampenlicht. Erst über dem hölzernen Gerüst ist der steinerne Bau, der diese Architektur charakterisiert, zu sehen. Der Fortgang dieses Raumes nach den Seiten und in die Höhe ist nicht klargelegt. In manchem ist er dem Holzsaal der Apostelkommunion der Scuola ähnlich. Herdraum mit Feuer und Abzugskamin sowie die Anrichte mit den auch hier an der Wand übereinandergereihten Tellern und Kupferkesseln ist in S. Giorgio in eins zusammengezogen. Links neben diesem Herdraum geht der Weg zwischen zweien der Säulen hinaus in das nächtliche Dunkel. Aus dem Dunkel tritt eben ein lebhaft gestikulierender Mann. Er geht auf eine große Schüssel zu, über die ein weißes zerknittertes Tuch gebreitet ist. Am Boden liegt ein Schwamm, alles Geräte, die der hier zuvor stattgefundenen Fußwaschung gedient hatten. Der Fußboden des Saales ist mit Steinplatten in einem komplizierteren Muster als beim Abendmahl der Scuola belegt. Das Muster zeichnet die Perspektive des Saales nach, deren

[25] Zur Ergänzung der Literatur: M. Dvořák, Geschichte der italienischen Kunst II (posthum). 1928, 163f. — H. Thode, im *Repertorium f. Kunstwiss.* 24 (1901) 428, Nr. 106, 107. — N. Brabantini, La Mostra del Tintoretto. Venezia 1937, Nr. 72, 73. — H. Thode, Tintoretto. 1901, 127ff.

Fluchtpunkt in der Gegend des Herdes liegt. Vorn bricht der Steinplattenbelag ab. Es geht hier, im Gegensatz zum vorderen Bildrand des Abendmahls der Scuola, eine Stufe hinab, die mit dem unteren Bildrand abschneidet. Diese Stufe zeigt die Quaderfugen der Mauer, aus denen sie gebildet ist. Vor dieser, also offenbar auf einer im Bild nicht mehr vorhandenen unteren Stufe, sind zwei Flaschen gemalt — eine Korbflasche und eine tönerne. Die Flaschen scheinen in der Luft zu schweben. Wir erinnern daran[26], daß das Bild des Abendmahls in S. Giorgio um einige Zentimeter niedriger ist als das Mannalesebild. Man wird nicht fehlgehen anzunehmen, daß der untere Rand des Bildes vor einer stattgefundenen Restaurierung um diese Zentimeter tiefer lag, so daß die zweittiefere Stufe auch noch sichtbar war. Auf ihr ruhten jene beiden Flaschen ursprünglich auf. Auch das Quaderwerk der beiden Stufen wird dann besser motiviert gewesen sein. Rechts und links sind am Bildrand Podeste aufgebaut, auf denen zwei in Kontrapost gegebene Flankenfiguren stehen, rechts der Tafelmeister, links ein Bettler, an den sich der ganz vorn an der linken Kante des Tisches sitzende Apostel wendet. Dieser reagiert mit einer zurückhaltenden, aber nicht abweisenden Geste. Der Hund des Judas liegt in S. Giorgio, seinen Knochen benagend, oberhalb der Stufen auf dem Plattenmosaik, zu Judas hinsehend. Von ihm war schon die Rede.

Bleiben wir zunächst noch bei den volkstümlichen Nebenfiguren, den popolani. Das Mahl wird in Gestalt der Apostelkommunion bald beendet sein und man wird die Nachspeisen reichen. Die dürfen in dem reichen Kloster S. Giorgio Maggiore — man denke an die Gastmahlbilder (siebziger Jahre des 16. Jahrhunderts) des Paul Veronese, derentwegen er vor das Inquisitionstribunal (1573) mußte — nicht fehlen. Der Tafelmeister läßt Obst kredenzen. Von der Anrichte zu seiner Rechten nimmt er eben eine Melone. Auf Schüsseln liegen hier Birnen, Äpfel, Pfirsiche bereit. Eine Schüssel mit Pfirsichen hat eine Tafeldienerin eben übernommen. Aus einem Korb, in den ein Kätzchen interessiert hineinblickt, reicht eine ältere, grauhaarige Dienerin eine Schale mit Muscheln. Zu dem Korb gehören auch die zwei schon genannten Flaschen. Links vorn neben dem Abendmahlstisch steht ein ganz niedriges Tischchen, noch viel niedriger als der Abendmahlstisch selbst. Es scheint aus Metall zu sein und zeigt an seiner Vorderseite einen dreilappigen Bogen. Es ist mit weißem Tuch gedeckt. Auf diesem Tischchen stehen zwei schöne Metallgefäße, ein silbernes und ein goldenes. In dem silbernen, das eine breitere Öffnung hat, steckt ein stabartiger Gegenstand, offenbar ein Aspergile, zum Segnen des Tisches vor der Feier. Daneben steht ein geschlossener goldener Renaissancepokal (zur Aufnahme der Hostien?), dessen Deckel von einer Aktstatuette bekrönt ist, offenbar einer der Schätze des Klosters.

[26] S. o. S. 260.

Auf dem Abendmahlstisch sind Fläschchen mit dem weißen Meßwein, Schüsseln mit Broten; vor Christus und ganz vorn je eine runde hölzerne Platte, auf der Kerzchen oder Öldochte aufgesteckt sind, die aber nicht brennen, da die Beleuchtung der Szene von dem wunderbaren Feuer aus der Lampe links oben herrührt.

Die jüngeren Tafeldienerinnen sind schön und vornehm gekleidet. Die Farbe der Kleider ist hellviolett. Dazu kommt jeweils ein Kragen oder Kopftuch in gelber Farbe. Das Hellviolett ist aus der Mischung der Farben des roten Gewandes und des blauen Mantels Christi entstanden zu denken. Diese idealen Farben kehren auch an einzelnen der Gewänder anderer Figuren (bei dem neben Christus sitzenden Johannes) wieder. Die anderen Apostel haben z. T. „naturalistischer" gefärbte Gewänder, so der die Kommunion eben empfangende. Der diesem folgende alte, athletisch muskulöse Apostel mit entblößtem Oberkörper könnte Jakobus major oder Bartolomäus sein. Er ist aufgestanden und schickt sich vorgebeugt mit gefalteten Händen an, das Sakrament zu empfangen.

Verklärt wird die ganze Szene durch die übernatürlich intensive Lichtglorie, die von den Kerzen der Lampe links oben ausgeht. Um diese Lampe ist eine Anzahl kleinerer Engel, nach rechts anschließend zwei Gruppen von „lebensgroßen" Engeln, die von beiden Seiten an den Abendmahlstisch heranschweben, ihn, den hier sich abspielenden Vorgang und vor allem die Gestalt Christi rahmen. Die Engel sind mit dem Holzgerüst an der Decke verflochten, lehnen sich an dasselbe an, ohne von ihm überschnitten zu werden. In ihrem Maße nehmen sie an der Figurenperspektive, in der die realen Figuren in die Tiefe zu kleiner werden, nicht teil, so daß sie, wenn auch tiefer im Raum, doch größer sind als die Figuren, über welchen sie unmittelbar schweben. Sie sind gelblich, weiß, grünlich, immer transluzid gemalt. Sie sind ein Widerpart zu den naturalistischen Elementen des Bildgeschehens. Eine solche Erscheinung himmlischer Figuren hatte Tintoretto zwar schon in dem leider arg beschnittenen, bald nach 1562 entstandenen Bild der Verhinderung der Verbrennung des Leichnams des hl. Markus für die Scuola dieses Heiligen gemalt[27]. Das Bild ist in seiner ursprünglichen Ausdehnung nach einem Stich von Cl. Zucchi zu rekonstruieren. Die „Vision" haben hier zwei Männer, der eine, von dem Unwetter zu Boden geworfen, am Rücken liegend, der andere stehend, eine gewaltige Aktfigur nach der Mittelfigur der Laokoongruppe (die Overbecksche Ergänzung des rechten Armes vorwegnehmend). Es erscheint ihnen der Geist des hl. Markus (im Kontrapost zu dem rechts unten im Bild getragenen

[27] Vgl. S. Moschini-Marconi, in *Boll. d'Arte* 94 (1959) 69ff.; dies., im Katalog der Akademiegalerie in Venedig, „Gallerie dell'Academia di Venezia", Secolo XVI, 1962, Nr. 407, a, b, c.

Leichnam des Heiligen). Den Geist umgibt eine Engelsglorie. Daß die Erscheinung ebenso durchsichtig in hellen Lazuren gemalt war wie die Engelsvision im Bilde in S. Giorgio, zeigen die im Original erhaltenen Fragmente dieser Vision[28]. Das überirdische Geschehen „färbt“ in S. Giorgio sozusagen auf das Kolorit der Figuren des realen Geschehens unten ab. So erklärt sich die wunderbare Gewandfarbe Christi und auch die der anderen Figuren der unteren Szene. Christus trägt ein strahlend rotes Gewand und über beide Arme ist ein grellblauer Mantel geschwungen. Die Farbe des Gewandes des Lieblingsjüngers Johannes und der Gewänder der schönen beim Mahl bedienenden Frauen hat daran Anteil. Ab und zu ist ein rotes oder blaues Farbmotiv auch an den Gewändern der Nebenfiguren — bis zu den blauen Flicken im Gewand des Bettlers links vorn — zu sehen. Das alles aber in einem „produktiven“ Gegensatz zu den „naturalistischen“ und tonigen Farben der großen Menge aller übrigen Figuren, so schon bei dem die Kommunion eben empfangenden Apostel.

Tintoretto hatte sich in seinen früheren Jahren des idealen Farbakkords bedient, war von ihm aber besonders seit den Wandbildern im oberen und unteren Saal der Scuola di S. Rocco zugunsten einer tonigen Hell-Dunkelmalerei abgegangen. Das steigert sich noch bis zu seiner Arbeit am Paradies (1588 bis 1592). Das gilt selbstverständlich auch für die Apostelkommunion im oberen Saal der Scuola di S. Rocco. Diese extrem tonige Haltung wird aber in den Chorbildern in S. Giorgio Maggiore (besonders, wie gezeigt, in der Apostelkommunion) unterbrochen. Das ideale Kolorit ist wieder da und wird gegen das tonige „naturalistische“ in genialer Weise ausgespielt. Tintoretto schließt sich darin an die übrige venezianische Malerei vor und neben ihm und besonders an die manieristische Malerei schlechthin an. Schon Dvořák[29] hat darauf hingewiesen, daß Tintoretto in diesen zwei späten Bildern der Bildkomposition des extremen Manierismus nahekommt. Er vergleicht die Apostelkommunion und Mannalese mit der Bauernhochzeit Pieter Bruegels d. Ä. Der Horizont wird hoch genommen; die einzelnen Figuren voneinander gelöst. Es ergibt sich im Vergleich zu seinen älteren Bildern so etwas wie eine nahsichtige Draufsicht.

Diese zuletzt bei Tintoretto hervortretende Art bewegte, den Hochbarock vorbereitende Bilder mit idealer Farbigkeit zu malen, scheint besonders auf

[28] Außerdem hat Tintoretto einen „naturalistisch“ gesehenen Engelsreigen, zeitlich zwischen den beiden eben besprochenen Visionen, in der Verkündigung im unteren Saale der Scuola di San Rocco gemalt, auf dessen Zusammenhang mit der nordischen (deutschen) Malerei vielfach hingewiesen worden ist. SOULIER (*Gazette des Beaux Arts* 1920, 370) nennt Dürers Holzschnitt der Anbetung B. 85, TH. HETZER (Das deutsche Element in der italienischen Malerei) weist auf Altdorfers Geburt Christi in München hin.

[29] Vgl. seine Kunstgeschichte als Geistesgeschichte (posthum). 1924, 250ff.

die Malweise Rubens' nach der Rückkehr aus Italien um 1620 eingewirkt zu haben. Man vergleiche etwa die Erweckung des Lazarus in Berlin, Christus und die reuigen Sünder der alten Pinakothek in München, besonders aber sein Abendmahl in der Brera in Mailand, wo Kompositionsideen Tintorettos zu Abendmahlsbildern der Verratsankündigung Vorbild sind.

Das Gegenbild der Apostelkommunion von S. Giorgio Maggiore (Abb. 6) ist nicht, wie zu erwarten gewesen wäre, eine Fußwaschung. Die Geräte der vorangegangenen Fußwaschung liegen, wie wir erwähnten, am Fußboden des Abendmahlsbildes. Tintoretto malt als Gegenbild die eigenartige Mannalese, die in unmittelbaren formalen und gegenständlichen Beziehungen zu dem Kommunionsbild steht[30]. In die Bildfläche mit hohem Horizont sind die vielen Figuren übereinandergereiht. In einer pastoralen Landschaft werden da die täglichen Beschäftigungen des Menschen gezeigt: der Schuster, der Fischer, die Schmiede, der sein mit Waren beladenes Kamel treibende Händler, ein in einem Buch lesender Mann, die Stickerin, die Spinnerin, Wäscherinnen usw. und eine um ein Feuer versammelte Familie, alles ganz wie das schon usw. und eine um ein Feuer versammelte Familie, alles ganz, wie das schon im Mittelalter an der äußeren Archivolte des großen Portals in der Vorhalle der Markuskirche dargestellt worden war. Auf die dargestellten Menschen und auf die auf der Erde verstreut liegenden Mannakügelchen, welche ja ihre Nahrung sind, weist Aaron hin. Moses dagegen, die rechts sitzende, sich auf die Gesetzestafeln stützende Flankenfigur (eine, wie Dvořák mit Recht meint, Christus im Gegenbild gleichende Gestalt), deutet mit einer Geste des rechten Armes Aaron offenbar belehrend, daß alle diese Tätigkeit erst durch Wunder Gottes bewirkt wird. Diesem irdischen „Manna“ ist die himmlische Wunderspeise der Eucharistie im Abendmahlsbild gegenübergestellt. Darauf weist auch die schöne Frauenfigur links, die einen Mannazweig ans Herz hält. Die Figur neben ihr hält auch einen Zweig und in der linken Hand der zweitnächsten Figur, die sich zum Sammeln der am Boden verstreuten Mannakörner beugt, ist ein solcher, von dem die Mannakörner noch nicht „abgeerntet“ sind[31].

Dvořák[32] sagt von der linken Flankenfigur: „Sie hat sich von des Tages Hast abgewendet und blickt, die Rechte auf der Brust, wie entgeistert aus

[30] Vgl. die Farbtaf. LVII bei P. DE VECCHI. Zu den beiden Gegenbildern schrieben wir in: Studi di Storia dell'Arte in onore di Antonio Morassi. 1971, 125ff. Vgl. die ältere Literatur, besonders die Bemerkungen von M. DVOŘÁK (s. o.).

[31] Das Manna wurde in Italien im 15. und 16. Jahrhundert von der Mannaesche gewonnen. Der Stich in die Eschenblätter durch die Mannazikade verursacht das Austreten eines zuckerartigen Baumsaftes, der dann zu den Mannakügelchen zusammentrocknet.

[32] A. O.

dem Bilde heraus, als würde sie das Gemälde betrachten, das auf der gegenüberliegenden Wand hängt"[33]. Der Moses der Mannalese hat nicht nur einen dem des Christus der Apostelkommunion ähnlichen Kopf. Er übernimmt von diesem Christus auch die idealen Gewandfarben, das Rot des Gewandes und das Blau des Mantels. Auch die Flankenfigur dem Moses gegenüber hat etwas dieser Farben übernommen, und es breiten sich ähnlich wie in der Apostelkommunion in vielen der weiteren Figuren die Elemente dieses idealen Rotblauakkords aus, lassen aber im übrigen Bild ganz wie in der Apostelkommunion die „naturalistischen" Farben der Figuren und anderer Gegenstände bestehen. Im Grunde ist es ja selbstverständlich, daß beide Bilder, auch was ihr Kolorit anlangt, einheitlich gestaltet sind.

Die Kunst Tintorettos, Komposition und Kolorit seiner Bilder, hat in dieser seiner allerletzten Schaffenszeit eine neue Wendung genommen. Es wäre u. E. falsch, dieses Neue auf die Mitarbeit seiner Werkstatt, etwa seines Sohnes Domenico, zurückführen zu wollen.

Für den Zweck unseres Aufsatzes ist es wesentlich, daß Tintoretto in der Apostelkommunion von S. Giorgio dem Typus der mittelbyzantinischen Apostelkommunion wieder, und nun ganz besonders, nahekommt. Im Grunde noch viel näher als in seinem damals weit zurückliegenden Apostelkommunionsbild in S. Polo (Abb. 3). In den dazwischenliegenden Apostelkommunionsbildern hatte er sich, wie wir gezeigt haben, vom mittelbyzantinischen Typus immer weiter entfernt. Manche Züge des alten abendländischen Abendmahlsbildes werden zur Neugestaltung der Komposition in San Giorgio (Abb. 7) herangezogen, wie die Reihung der Apostel mit Christus stehend in der Mitte der hinteren Langseite der Tafel, so daß Judas an der vorderen allein verbleibt. Die Apostel sind nicht wie in S. Polo von untergeordneter Bedeutung, vielmehr nimmt jeder an dem heiligen Geschehen persönlich teil. Sie erheben sich, schreiten gebeugt mit gefalteten Händen zu dem sich ihnen zuneigenden Christus hin. Während in S. Polo Christus zwar gleichzeitig nach beiden Seiten den neben ihm befindlichen Aposteln das Brot reicht, die anderen aber nicht so mit einbezogen sind, nehmen in S. Giorgio wie im mittelbyzantinischen Apostelkommunionstypus alle Apostel an dem eucharistischen Geschehen teil. Christus reicht das Brot zuerst dem an seiner rechten und dann dem an der linken Seite befindlichen Apostel. Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, daß Tintoretto mit dem Bilde in S. Giorgio an den mittelbyzantinischen Typus der Apostelkommunion besonders herankommen wollte.

Dabei ist zu bedenken, daß Tintoretto in seinen Apostelkommunionsbildern gegenüber Byzanz einen eigenen Weg gegangen ist. Er ist aber auch der einzige abendländische Maler der Zeit, der die Apostelkommunion (in der zweiten Hälfte seines Schaffens) zu einem Hauptanliegen seiner Kunst gemacht hat und darum schon als Verwandter der Mittelbyzantiner anzusehen ist.

[33] Es lassen sich im Schaffen Tintorettos noch weitere Chorbilderpaare (Madonna dell'Orto, S. Cassiano) feststellen, in denen es zu einem wechselweisen Bezug der Figuren aus einem Bild in das andere solcher Paare kommt, der Raum zwischen den Bildern somit aktualisiert wird.

Hier könnten wir unsere Betrachtung der Bilder der Apostelkommunion Tintorettos, die wir in ihrer zeitlichen Reihenfolge vorgenommen haben, abschließen. Es gibt aber noch ein Bild der Apostelkommunion Tintorettos, dessen Entwurf zweifellos auf ihn zurückgeht, aber nicht von seiner Hand, sondern in seiner Werkstatt, vielleicht von Domenico Tintoretto, ausgeführt worden ist, die Apostelkommunion im Dom S. Martino in Lucca (Abb. 8)[34]. Das mittelgroße Bild, hochformatig (350 zu 215 cm) ist für den dritten Altar des rechten Seitenschiffes des Domes gemalt und 1592 abgeliefert worden. Das Bild wird ungefähr gleichzeitig mit den Chorbildern S. Giorgio entworfen sein, setzt jedoch, wie schon angedeutet wurde, ikonographisch die Apostelkommunionbildidee von S. Giorgio weiter fort.

Es ist noch kurz auf die Frage einzugehen, wieso Tintoretto in seinen letzten Lebensjahren noch ein Altarbild für das so weit von Florenz entfernte Lucca entworfen hat. Vielleicht weil sein Vater, der Seidenfärber war, höchstwahrscheinlich aus Lucca stammte.

Die Kirche im Norden von Venedig, S. Maria dell'Orto, für die Tintoretto später Hauptwerke schuf, lag in einer gartenreichen Gegend. Ein Viertel, in welchem die Weber, Schneider, Seidenfärber wohnten. Sie hatten hier ihre Werkstätten und Scuolen, und hier gab es auch eine Scuola der aus Lucca Zugewanderten, der wohl auch Tintorettos Vater angehört hat. Als ganz junger Maler hat Jacopo an der Fassade dieser Scuola ein Abbild des Volto Santo, des berühmten, von Wallfahrern bis aus Frankreich verehrten Kultbildes in Lucca, in fresco gemalt und über der Tür eine Madonna mit dem Kind[35]. Der Kontakt der Familie Tintoretto mit Lucca scheint nicht abgerissen zu sein. Noch heute befindet sich in der Gemäldegalerie der Stadt Lucca, außer Porträts Tintorettos, auch eine wohl eigenhändige Reduktion des berühmten Bildes der Befreiung des Sklaven aus der Scuola di S. Marco (heute in der Akademiegalerie in Venedig). Und so versteht es sich, daß man in der Zeit des größten Ruhmes Tintorettos, da er sein Paradies im Dogenpalast gemalt hatte und dabei war, seine berühmten Bilder für S. Giorgio Maggiore auszuführen, auch ein Bild für den Dom in Lucca haben wollte und der Meister für ihn ein Apostelkommunionsbild entworfen hat, in welchem er aber dieses Thema noch über S. Giorgio Maggiore in Venedig hinausentwickelt. Von dort

[34] Vgl. P. de Vecchi, Tintoretto. 1970, 131, Nr. 284. — Vgl. E. van der Bercken, Tintoretto. 1942, 113. — G. Ridolfi, Meraviglie dell'Arte, ed. D. von Hadeln. 1924, II 49.

[35] Vgl. M. Boschini, Ricche minere, 1674; Sestiere Canaregio, 52.

her stammt der niedrige Tisch, so daß Christus hier an der hinteren Schmalseite in Kniehöhe erscheint, die zwei Stufen vor der Bildbühne (deren untere in S. Giorgio, wie wir ausführten, bei einer Restaurierung abgeschnitten wurde), die Lichtglorie, die hier mehr von Christus unmittelbar ausgeht, die Lampe in der Bildmitte oben, von deren Kerzen starkes Licht ausgeht, der Reigen in Gestalt kleiner Engel, die Lichtgloriole säumend, auch die größeren Engel (in Anbetung Christi) zu beiden Seiten der Lampe (hier viel körperhafter als in San Giorgio), die vorderen zwei in rotem, die zwei anderen in blauem Gewand. Von dort stammen auch die Gewandfarben Christi, das rote Untergewand, über welches der blaue Mantel gelegt ist. Auch hier werden diese idealen Farben von einzelnen der anderen Figuren übernommen, im Kontrast zu der „naturalistischen" Farbgebung der übrigen Figuren. Auch hier spielt die Szene in palladianischen Architekturformen, die jedoch sehr eng bemessen sind, sich seitlich mit gestuften Pfeilern begnügen und nur hinten in Gestalt einer Doppelarkade breiter ausgeführt sind. Durch die Arkaden sieht man in das nächtliche Dunkel. Vor dem mittleren Arkadenpfeiler, den die Christus umgebende Lichtglorie verdeckt, hängt die Lampe. Gemeinsam ist die Schrägstellung des Tisches, die in Lucca nicht so wirksam wird wie in S. Giorgio. Es soll die Erscheinung Christi in der Mittelachse hinten stärker betont bleiben. Christus spendet auch hier, die Szene beherrschend, die Kommunion zuerst nach rechts hin. Gemeinsam sind die Teller mit Öllichtern, von denen rechts hinten eines eben von einem Mann hereingetragen wird. Also auch hier treten die Figuren der popolani auf. Zu diesen gehört vor allem die ihr Kind stillende Frau im Vordergrund rechts (hier unterhalb der Stufen). Ihr gegenüber steht ein kleiner rot gedeckter Schemel, darauf liegt ein weißes Gewandstück. Zwölf Apostel sind auf dem Bild dargestellt, so daß einer von ihnen Judas sein muß. Er wird aber im besonderen nicht gekennzeichnet.

Völlig neu ist in Lucca die Idee, die Apostelkommunion, auf der alle zwölf Apostel dargestellt sind, als hochformatiges Altarbild zu malen. Der Gedanke, religiöse Historien als Altarbilder zu malen, war zuvor schon im Florentiner Manierismus dagewesen. Solche finden sich schon seit den zwanziger Jahren bei Pontormo, Rosso u. a., dann auch bei dem in Venedig wirksamen Fr. Salviati[36]. Mit der Realisierung eines Hauptanliegens seines späteren Schaffens, die Apostelkommunion als Altarbild zu malen, hat Tintoretto eine ganz unikale Leistung vollbracht. Mit ihr nähert er sich wie nie zuvor der mittelbyzantinischen Idee, die Apostelkommunion gewissermaßen hinter dem Hochaltar der Kirche als Mosaik darzustellen (Sophienkirche in Kiew).

[36] Nicht einzugehen ist hier auf die unter Tintorettos Einfluß in Mittelitalien seit den neunziger Jahren entstehenden Bilder des F. Barocci in S. Maria sopra Minerva und in Urbino (Pinakothek), die als Historienbilder an die Apostelkommunionsbilder Tintorettos anschließen.

DAVID TALBOT RICE / EDINBURGH

CYPRIOT ICONS WITH PLASTER RELIEF BACKGROUNDS

With six plates and four figures

The icons of Cyprus, taken as a whole, are characterised by a number of rather unusual features, the most notable of which is perhaps the frequent presence of donor portraits. Though rather less frequent the presence of a relief pattern over the backgrounds or on the haloes is however little less interesting. When these patterns appear on the backgrounds they are executed in the gesso that overlies the panel and serves as a ground for the painted areas. When they are found on the haloes the patterns are sometimes on the actual gesso ground, or sometimes the haloes are highly embossed and the patterns appear on the embossed surfaces. Sometimes quite considerable areas of the background are decorated in this way, as on an icon of the Presentation of the Virgin in the Temple from the church of the Hagia Zoni at Famagusta (Pl. 6); at other times only the halo is adorned. In such cases the pattern sometimes takes the form of a simple scroll; in other cases the embossed haloes stand up in high relief, as for example on an icon of the Virgin and Child in the church of St. Paraskevi at Yeroskepos (Pl. 9). In icons of this type the halo is built up below the gesso with some form of padding, usually cotton wool. On an icon of the Virgin and Child in the Phaneromeni collection at Nicosia part of the gesso has fallen away, so that the nature of the construction can be seen. It has disclosed the wood of the panel itself, the gesso having been added after the padding had been applied (Pl. 8).

The presence of a relief ornament on the gesso is to be noted on some of the earliest icons that survive in Cyprus, notably a double-sided one in the Phaneromeni collection bearing the Virgin and Child on the observe and the Crucifixion on the reverse (Pls. 1 and 2), but the relief ornament also appears on icons of much more recent date, and the practice seems to have continued without interruption till the eighteenth or nineteenth century. Outside Cyprus a few sporadic examples of such backgrounds or, more often, of ornamented haloes, are to be found, as for example on an icon of Christ from the church of the Virgin Peribleptos (St. Clement) at Ochrid in Yugoslavia, which is

dated by an inscription on the reverse to 1262/3[1], but in general examples outside the island are few and far between.

There is every reason to believe that this type of decoration was done in imitation of the metal-work mounts or frames which were added frequently to icons, not only in later times, especially in Russia, but also at quite an early date. For example, some fine metal mounts are to be seen on a number of icons which were till recently preserved in the church of the Virgin Peribleptos (St. Clement) at Ochrid and which are now either in the museum there or at Skoplje. They were first noted by Kondakov and have subsequently been fully published by Professors Radojčić and Djurić[2].

These mounts were usually made of silver, less often of copper, and were normally gilt. They were added to attest the value and sacredness of the icon, in much the same way that metal frames were added to Madonna pictures in the West. In the Byzantine world the metal covers were sometimes attached at a subsequent date as a token of esteem, especially if the icon had proved specially efficacious as a mediator at a time of stress. More often however they would appear to have been more or less contemporary with the actual painting. This was certainly the case with regard to most of the examples at Ochrid, for paintings and mounts alike are all of the fourteenth century.

In the case of the Cypriot paintings there can be no question as to the contemporaneous nature of the relief patterns, for they constitute an intrinsic part of the icon, the patterned gesso being uniform with that which was used as a base for the actual paint. Thus the style of the painting may serve as a guide to the date of the relief pattern, while conversely the nature of the relief pattern may also serve as a guide to the date of the painting.

The relief patterns on the gesso, as well as those on the metal mounts, show considerable variation. So far as earlier examples in metal are concerned, a useful preliminary study has been undertaken by Dr. Alice Bank[3].

Little attention has however so far been paid to later examples or to the relief patterns on the Cyprus icons, and in the pages that follow an attempt is made to analyse the nature of the ornament as it developed over the centuries.

The first study of the icons of Cyprus as a separate group was made by Professor G. Sotiriou and a number of reproductions of icons were included

[1] V. J. Djurić and S. Radojčić, Icônes de Yougoslavie. Belgrade 1961, No. 2. Here the halo stands up in quite high relief. The cross upon it is coloured, while the rest is adorned with a simple diaper pattern in low relief.

[2] Icônes de Yougoslavie. — There are better illustrations of some of them in S. Radojčić, Icônes de Serbie et de Macedoine. Belgrade 1961. — See also N. P. Kondakov, Macedonia. St. Petersburg 1909.

[3] L'Argenterie byzantine des X—XVième siècles, in: Corsi di Cultura sull'arte ravennate e bizantina. Ravenna 1970, 337.

among the plates of his Monuments of Cyprus, published in 1935; the text of his book was never completed. This preliminary survey was followed by a fuller publication edited by the author of this article which appeared in 1937. A few Cypriot icons were included in the Byzantine Exhibition at Athens in 1964 and a larger number formed an important part of an exhibition of the "Treasures of Cyprus" which was shown in various cities of the West in the later sixties, notably in Paris in 1967[4]. Many of the finest of these were reproduced at much the same time in an album of admirable coloured plates issued by M. Papageorgiou[5]; unfortunately the text is very inadequate and adds little to our knowledge of the subject.

Most interesting, from the point of view of this article, are the icons where the whole background is enlivened with a relief pattern. What would appear to be the earliest of these is the double-sided icon bearing the Virgin and Child on one face and the Crucifixion on the other, mentioned above (Pls. 1 and 2). It now forms part of the icon collection in the Phanerromeni at Nicosia, though it was formerly in the church of Hagios Lukas in the same town. The reverse, with the Crucifixion, is reproduced in colour by Papageorgiou (p. 27), and he dates it to the thirteenth century; the same date was suggested both in the catalogues of the Byzantine exhibition at Athens[6] and in that of the "Treasures from Cyprus" Exhibition (No. 75). Previously the author of this article had proposed a date in the fifteenth century[7] on the basis of the icon's stylistic similarity to paintings firmly dated to this period.

The scrolls that cover the background of the Crucifixion are drawn freehand and are of a very loose, flowing nature; those on the haloes are a little more tightly drawn, but are basically similar. Those on the margin and on the Virgin's halo on the obverse are rather more formal, but still comparatively free. In neither case are they closely paralleled on any known examples of metal-work, but bearing the metal examples in mind it is hard to believe that they could be earlier than the covers of the icons at Ochrid, that is to say, that they could be earlier than the fourteenth century. If the painting itself suggests an earlier date, it should rather be classed as representing a conservative style, which would be nothing surprising in a provincial region like Cyprus, where art tended on the whole to develop more slowly than in

[4] G. Sotiriou, The Byzantine Monuments of Cyprus (in Greek). Athens 1935. — D. Talbot Rice and others, The Icons of Cyprus. London 1937. — Trésors de Chypre, Musée des Arts Decoratifs. Paris 1967.

[5] M. Papageorgiou, The Icons of Cyprus. London 1969.

[6] Byzantine Art — A European Art, 9th Exhibition of the Council of Europe. Athens 1964, No. 190.

[7] Icons of Cyprus, No. 114.

more progressive regions — and Ochrid was at this time a very progressive centre, in close touch with Constantinople.

Scrolls of a similar flowing character are to be seen on the haloes of another icon of the Crucifixion in Cyprus, though here they are painted and not in relief (Pl. 3). This icon is attributed by Papageorgiou to the fourteenth century (p. 37), and the same date is suggested in the catalogue of the Exhibition of "Treasures from Cyprus" (No. 82). In The Icons of Cyprus (No. 115) it was dated to the fifteenth century on the basis of its stylistic character. The scrolls almost suggest those that appear on a group of Turkish pottery vessels usually known as "Golden Horn Ware"[8], and this would support a date as late as the mid sixteenth century. The icon is certainly not so late, but it is hard to accept a date earlier than the fifteenth century for this panel, a fact which would support a later dating for the double-sided icon from Hagios Lukas.

A more formal scroll, enclosing rosettes, adorns the haloes on an icon of SS. Andronicos and Athanasia at Kalopanagiotis, while a diaper pattern with stars at the intersections covers the background (Pl. 4). The icon was first published by Sotiriou (Monuments, Pl. 119, A). Unfortunately he does not propose any actual date, but his plates are arranged in chronological sequence, and to judge from its position among them he would seem to favour the thirteenth century, or in any case the earlier fourteenth. In the Icons of Cyprus (No. 136) it was stated that it was probably later than a fine icon of St. Nicholas in the Church of the Panaghia Hodegetria at Aradhou, which was there attributed to the sixteenth century. The St. Nicholas icon was included in the "Treasures of Cyprus" exhibition as No. 87, where it was attributed to the fourteenth century in the catalogue. Unfortunately no photograph of this icon could be obtained for this article, but the nature of the relief ornament is shown on fig. 1. It is highly accomplished and closely resembles that on one of the few icons with halves in plaster relief that exist outside Cyprus. It depicts Christ, is from Ochrid, and dates from the thirteenth century. The more geometric ornament on the icon of Ss. Andronicos and Athanasia is more decadent and suggests a later date, though the date proposed in The Icons of Cyprus was no doubt too late, the icon can hardly be earlier than the fifteenth century.

The square diaper pattern on the Ss. Andronicos and Athanasia icon appears again on a fine panel of the Virgin and Child in the Bishop's Palace at Kyrenia (Pl. 5). Papageorgiou assigns it to the thirteenth century (p. 21), though he adds that it may have been repainted in the fourteenth; it would

[8] An example is illustrated in the author's Islamic Art. London 1965, fig. 202.

Fig. 1 Cyprus, Aradhou, Church of the Chryseleousa. Icon of St. Nicholas. Halo and relief background, 14th century

be hard to date the relief decoration to before the fourteenth, and it might even be later.

The most profuse of these plaster-work backgrounds appears on an icon of the Presentation of the Virgin in the Temple in the church of the Hagia

Zoni at Famagusta (Pl. 6). Papageorgiou dates it to the fifteenth century (p. 57). The pattern consists of a square diaper, with a rosette at the centre of each square, made simply of a series of dots. The haloes are adorned with formal scrolls which again enclose dotted patterns. On the basis of the pattern a date fairly late in the fifteenth century seems most likely, and this is borne out by the appearance of the donor portraits at the bottom of the panel; donor figures of this type hardly appear in Flemish painting before the latter half of the century.

A very similar pattern is used for the background of an icon of the Virgin and Child in the Phaneromeni collection (Pl. 7), which is dated by Papageorgiou to the end of the fourteenth or to early in the fifteenth century (p. 39). Once again the costume of the donors at the foot of the icon would support a date in the fifteenth rather than the fourteenth century.

Another icon of the Virgin and Child in the Phanerromeni collection (Pl. 8) has a similar diaper pattern on the background, but here the pattern would appear to be painted and not in relief. The intersections of the squares are marked by stars, and these are akin to those on an icon of Christ at Ochrid dated to 1262/63[9]. The pattern on the halo of the Cypriot panel is also conservative and suggests a fourteenth century date. Papageorgiou however attributes it to the thirteenth century (p. 18), but as he describes the iconographic type as the Eleousa, his attribution is hardly to be relied upon, for the Virgin and the Child do not embrace, as they should do on icons of the Eleousa type; instead the Virgin clasps the Child's left arm with her right hand just below her chin, a very curious pose. It would be more exact to describe it as an unusual variant of the Hodegetria, and a date in the fourteenth century is probable.

Finally an icon of the Archangel Gabriel in the church of St. John Lampadistes at Kalopanagiotis may be noted. Here the halo and details of the costume are decorated with scrolls and rosettes in relief (fig. 2). It was dated to around 1543 in The Icons of Cyprus (No. 72) on the basis of its close stylistic similarity to an icon of St. Heraklides in the same church which is attributed to that date in an inscription (No. 126). The nature of the pattern would hardly support a date before about 1520, so that the suggestion put forward in The Icons of Cyprus is probably correct.

Icons where the haloes are adorned with relief pattern are a good deal more numerous than those where the backgrounds also are decorated. Nine such icons are figured by Professor Sotiriou and twenty one are listed in The Icons of Cyprus. The earliest of them are two very large panels, Romanesque rather than Byzantine, one at Nicosia bearing the Virgin and Child, and the

[9] Djurić, op. cit., No. 2, Pl. II.

Fig. 2 Cyprus, Kalopanagiotis. Icon of the Archangel Gabriel. Halo and relief background, c. 1543

other, at Kakopetria, depicting St. Nicholas[10]. All the authorities concur in dating these panels to around 1300. Mr. Garrison suggests that they were perhaps painted in southern Italy, but it would seem more probable that they were done by an Italian working in Cyprus, for the relief patterns on the haloes (fig. 3) are very similar to those on a number of purely Cypriot panels. That on the icon of the Virgin may, for instance, be compared to one, also associated with a Virgin and Child, in the Church of St. Paraskevi at Yeroskepos (Pl. 9). Professor Sotiriou regards this as Byzantine and seems to favour a date in the twelfth century (Monuments, Pl. 116), but it can hardly be so early. On this icon the halo is embossed, whereas that of the Nicosia panel is only adorned with low relief gesso. The gesso pattern on the Yeroskepos icon is exceptionally fine, without any sign of decadence. It would appear to belong to an earlier phase of development than those on the general run of Cypriot Madonna panels, but it is still most improbable that it could be assigned to a date earlier than that of the Nicosia panel, i. e. around 1300. The gesso work there, and more especially that on the related panel of St. Nicholas, would even support a slightly earlier date for them than that arrived at on stylistic and historical grounds, for the relief patterns on the haloes and in the niches that enclose the figures may be compared to those on a silver cross at Dumbarton Oaks which is to be dated to the thirteenth century[11].

Good work which is not dissimilar from that on the Yeroskepos icon appears again on a panel depicting Christ at Moutoulas (Pl. 10). Sotiriou dated

[10] Papageorgiou, 34 and 35. — Icons of Cyprus, Nos. 1 and 2. — See also E. B. Garrison, Italian Romanesque Panel Painting. Florence 1949, Nos. 391 and 397.

[11] Bank, loc. cit. 337, fig. 1 (II 6).

Fig. 3
Cyprus, Nicosia. H. Cassianos.
Large panel of the Virgin.
Relief halo and crown, c. 1300

it to the thirteenth century (Monuments, Pl. 117) apparently basing his conclusions partly on the style of the painting and partly because he thought that the icon was painted for the church at the time of its foundation in 1280. But it is very unusual to find an original dedication icon in an early church; the icons were almost always renewed, and this panel is hardly likely to be much earlier than the fifteenth century. The halo of the Yeroskepos icon (Pl. 9) is highly embossed, that of the Christ a good deal lower in height (Pl. 10); an icon of St. Neophytos at Emba may be compared. There the gesso pattern is rather similar, but the halo is flat (Pl. 11).

It would seem that two distinct types of halo are thus to be distinguished, the flat and the embossed, but this does not appear to have any significance for dating, for both types tend to appear throughout. The embossed haloes are however closer to the metal prototypes, and it is on them that are most often to be found painted medallions imitating the enamel medallions frequently found on the metal haloes. However these are not very common in Cyprus; such examples as do occur are mostly of a fairly late date; Madonna icons from Emba and Kaleana may be noted, both of which are to be assigned to the sixteenth century[12].

Another variant of halo is that where its outline is marked only by a shallow incised line, or even no more than a series of dots. A panel of the

[12] Icons of Cyprus, Nos. 32 and 37.

Virgin and Child in the church of St. Anthony at Nicosia may be noted. It is probably to be attributed to a western painter and is perhaps hardly to be described as an icon[13]. The very practice of outlining the haloes in this way was indeed a western one and these dotted outlines are seldom to be found on paintings of a truly orthodox type, though they appear frequently on the so-called Madonna icons of Venice and the northern Adriatic area. One icon, of the Virgin Orans, in the church of St. Luke at Nicosia, may however be noted[14] — it is probably a work of the sixteenth century — and Sotiriou illustrates another example which is now in the Byzantine Museum at Athens, though he regards it as a Cypriot product (Monuments, Pl. 130 A).

A few of the later Cypriot icons are firmly dated by inscriptions, so that here some control on the nature of the relief ornament, as well as on that of the style of painting, is possible. One of the earliest of the dated panels is a double-sided one in the church of the Panaghia Damaskinos at Monagri; the reverse bears the date 1569; on the obverse is the Virgin and Child[15]. The halo here is only just visible below a metal addition of later date, but it appears to be virtually identical with that on the icon of St. Neophytos at Emba which was mentioned above (Pl. 11). In both cases the haloes are adorned with scrolls, and within their curves are rosettes made up of five or six dots. Similar rosettes and scrolls appear on the haloes of icons of the Virgin at Trakhomi (fig. 4) and at Lakatamia Pano which are dated respectively to 1670 and 1650. Both the rosettes and the scrolls are very stylised and are treated in a very formal, hard manner[16].

Fig. 4
Cyprus, Thrakomi. Icon of Virgin and Child. Halo, dated 1670

[13] Loc. cit. No. 3.
[14] Loc. cit. No. 65.
[15] Loc. cit. No. 34.
[16] Loc. cit. Nos. 61 and 62.

A final stage of evolution is reached in the halo of an icon of the Virgin and Child at Hagia Varvara (Pl. 12) which is not actually dated, though it can be attributed to the mid seventeenth century on the basis of the pattern of the textile from which the Virgin's costume is made. Here the design of the relief work is definitely decadent, for the scroll has become little more than a series of squiggles.

A more or less progressive sequence of examples of relief patterns, which ends in comparatively recent times, is thus available in Cyprus. There can be little dispute with regard to the period to which the later examples should be assigned, thanks to the presence of actual dates on the panels or of donor portraits, which fix the age fairly firmly on the basis of style or costume. But it is hard to be equally sure regarding the age of the earlier examples, more especially the double-sided icon in the Phaneromeni (Pls. 1 and 2). The free, flowing scrolls that play so important a part there are not paralleled on any of the metal mounts known elsewhere, and so far as we know they are not very usual in Cyprus[17]. But it does seem probable that a date in the fifteenth century which was proposed in The Icons of Cyprus was too late and one in the fourteenth century seems more likely. There can be no doubt that Professor Sotiriou was inclined to date these Cypriot icons too early and in this he has often been followed by other writers. Apart from that there seems no reason to doubt the other dates suggested in the preceeding pages, which in many cases approximate to those proposed by other recent writers on the basis of the style of the paintings.

[17] It is interesting to note a metal mount, looking very like relief plaster, but displaying a repeated coat of arms, on a Netherlandish painting of the Crucifixion, dated to c. 1363, in the Antwerp Gallery, No. 519.

2 Cyprus, Nicosia. Coll. Phaneromeni, reverse

1 Cyprus, Nicosia. Coll. Phaneromeni, obverse

3 Cyprus, Nicosia. H. Lukas

4 Cyprus. From Kalapanagiotis

5 Cyprus, Kyrenia. Bishop's Palace

6 Cyprus, Famagusta. Hagia Zoni

7 Cyprus, Nicosia. Coll. Phaneromeni

8 Cyprus, Nicosia. Coll. Phaneromeni

9 Cyprus, Yeroskepos. Hagia Paraskevi

10 Cyprus, Moutoulas

11 Cyprus. Emba. Church of the Virgin

12 Cyprus. Hagia Varvara

KURT WEITZMANN / PRINCETON

FOUR ICONS ON MOUNT SINAI: NEW ASPECTS IN CRUSADER ART

With six plates

No scholar has more clearly formulated the problems connected with the origin of Palaeologan painting than Otto Demus in his report at the XI. Byzantine Congress in Munich[1]. In coordinating all previous efforts to understand this very lively and extremely complex period and shedding new light on it, he also was well aware that the time has not yet come for a final appraisal, because not only individual works of art but even whole groups have not yet been fully investigated and published. One such group he mentioned as an example of a lacuna is the icon collection of St. Catherine's Monastery at Mount Sinai. Thus to honour an esteemed scholar and old friend, I have chosen as subject for my tribute to him a few unpublished Sinai icons which augment our knowledge of one of the weak spots in 13th century painting, the crusader art in the Holy Land.

In my study of the artistic monuments of Sinai I have come across a considerable number of 13th century icons which, although Byzantinized in style, were obviously not made by Byzantine but by Latin artists, and in two previous articles I have called attention to a selection of them[2]. The present study will add four more, chosen from a vast body of material which eventually I hope to publish as one volume in the corpus of the Sinai icons[3]. The most important of the four is an icon of stately proportions[4] which depicts the so-called Deesis and Apostles in four rows (fig. 1), to which no

---

[1] O. Demus, Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei, in: Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress. Munich 1958.

[2] K. Weitzmann, Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai. *Art Bull.* 45 (1963) 179ff. (Hereafter *Art Bull.* 1963); idem, Icon Painting in the Crusader Kingdom. *DOP* 20 (1966) 49ff. (Hereafter *DOP* 1966). A third article dealing with crusader icons will appear in the Festschrift for Otto Pächt under the title "Three Painted Crosses at Sinai".

[3] The first volume, comprising the icons from the 6th—10th centuries, will go to press soon.

[4] It measures 66×45.6 cm. and is 3.6 cm. thick. All pictures in this article are published through the courtesy of the Michigan-Princeton-Alexandria Expedition to Mount Sinai.

precise parallel seems to be known, although the subject is a familiar one and occurs on other icons in a somewhat similar arrangement. It is painted on rather thick wood and this has resulted, as happened so often with icons, in its warping and a vertical crack through the middle which, unfortunately, has heavily damaged the figure of Christ which occupies the very center of the top row, while in the other three rows, with four figures in each, the crack runs through the empty goldground. There are a few minor cracks and rubbings which as a whole are not too disturbing and while there is a layer of brown varnish which has led to some discoloration, the panel, as most of the Sinai icons, has fortunately not been touched by a restorer.

The center of the top row is occupied by a conventional Deesis with Christ enthroned flanked by the Virgin at His right and John the Baptist at His left, both approaching Him with a gesture of supplication. These are flanked by the princes of the Apostles, Peter at the viewer's left and Paul at the right. In the second row are depicted the four evangelists, each holding or reading from a jewel-studded Gospel book. They take a preeminent position over the other Apostles who follow in groups of four in the lower two rows, Bartholomew, Andrew, James and Simon in the third register and Thomas, James the son of Alphaeus (identifying the James in the third row as the son of Zebedee), Thaddaeus and Philip in the fourth. It will be noted that there are fourteen Apostles; the addition of Mark and Luke did not lead, as usually happened, to the elimination of two Apostles, James the son of Alphaeus and Thaddaeus, from the original twelve[5]. Such an expanded set is by no means unique and occurs as early as the sixth century in the apse mosaic of the basilica of St. Catherine's monastery[6]. But here the conditions were different, since the mosaicist's guiding principle was to avoid repeating the three Apostles depicted in the Transfiguration, John, Peter and James (the son of Zebedee). Consequently he had to add another Apostle to fill the twelve medallions around the Transfiguration and he chose Matthias. While it is not impossible that the icon painter could have known the mosaic, he was not inspired by it, since the types do not agree with this Early Byzantine set, but follow rather the established Middle-Byzantine tradition for the common set of the twelve Apostles. For formal reasons to be discussed below,

[5] For the problem connected with the set of the 12 Apostles, cf. among others G. de Jerphanion, Quels sont les douze Apôtres dans l'iconographie chrétienne? in: *La Voix des Monuments*. Paris—Brussels 1930, 189ff.

[6] A full publication of this mosaic in volume I of the Michigan-Princeton-Alexandria Expedition is in print: G. Forsyth and K. Weitzmann, The Church and Fortress of Justinian. Ann Arbor 1972. For a color reproduction, cf. K. Weitzmann, Mount Sinai's Holy Treasures. *National Geographic* 125/1 (1964) 109; idem, The Mosaic in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai. *Proc. Am. Philos. Soc.* 110/6 (1966) 392ff.

it seems quite likely that he himself made up the figures of James, son of Alphaeus, and Thaddaeus in the center of the bottom row.

The focal point is the group of Christ flanked by the Virgin and John the Baptist, generally called the "Deesis" in art historical literature. However, it has recently been demonstrated by Christopher Walter that the term "Deesis" is of rather recent date[7], and that no such Byzantine group is so inscribed. Where the term does occur it is usually attached to a donor who prays to the intercessors between him and the Lord. However, even if one were to call this group "Christ between intercessors", the original meaning would be basically unchanged, since the verb δέομαι can also mean to intercede; thus we prefer — as does Walter — to retain the term "Deesis" which has taken deep roots in art historical writing.

Ours is not a feast icon in the proper sense of the word and it is unrelated to the feast of the twelve Apostles celebrated on June 30, which pictorially is depicted as a group composition, best represented in the well-known icon from the early fourteenth century in the Pushkin Museum in Moscow[8]. The isolation of each Apostle and his direction towards the center indicates a derivation from a composition in which the Apostles at the left were oriented towards the right and those at the right towards the left. The only exception is the Apostle James, son of Alphaeus, the second in the bottom strip, who turns backward to strike a conversation with Thomas, but here we deal with one of the two supernumerary Apostles. Thus we would assume as model a frieze with the conventional set of twelve, six at each side of the Deesis.

Such a frieze was, in our opinion, an iconostasis beam and because of the liturgical function of the iconostasis, in front of which the prayer of intercession is read, we believe that intercession is the basic theme, not being tied to any day in the calendar, but the subject of veneration whenever the liturgy was celebrated. That the Deesis was the preferred central theme of the iconostasis beam has become clear from the various beams which have come to light at Sinai. In those of pure Byzantine style the Deesis is flanked by the twelve feasts[9], while only a crusader beam by an Italian master shows the Deesis in the midst of the Apostles whose number in this case is reduced to six[10]. Nevertheless, there can be no doubt that the program of a beam

[7] C. Walters, Two Notes on the Deesis. *REB* 26 (1968) 311ff.; idem, Further Notes on the Deesis. *REB* 28 (1970) 161ff. He traces the use of the term Deesis to an article by I. Kirpičnikov, The Deesis in Orient and Occident. *ZMNP* 1893 (in Russian).

[8] A. Banck, Byzantine Art in the Collections of the U.S.S.R. Leningrad—Moscow 1965, pl. 254.

[9] G. and M. Sotiriou, Icônes du Mont Sinai I. Athens 1956, pls. 95—96, 113 and 115.

[10] Ibid., pls. 117—124.

with the Deesis flanked by Apostles is a Byzantine invention. Chatzidakis found in the Athos monastery of Vatopedi a beam from the turn of the twelfth to the thirteenth centuries in which the Deesis is flanked by the archangels and four selected Apostles who in turn are flanked by a series of the great feasts[11]. This type of beam can be traced further back. From the turn of the eleventh to the twelfth centuries there is a fragment in the Hermitage in Leningrad, depicting the Apostle Philip and the two soldier saints Theodore and Demetrius, which Lazarev correctly recognized as the right end of a beam[12]. It would be customary in a frieze-like arrangement of the Apostles to place the two youngest, Thomas and Philip, at the ends, as undoubtedly was also the case in the model of our Sinai icon, where they are placed in the corners of the bottom row. There are indications that such beams with the Deesis and the Apostles reach back to the tenth century, and a series of ivory plaques of the Romanos group with Christ, the Virgin, an archangel, and Peter and Paul, we believe to be parts of such a beam[13]. An additional pair of plaques from the same set, with the representation of the Presentation in the Temple in the Hermitage in Leningrad[14], proves that this beam, like the one in Vatopedi, included both Apostles and feast pictures. The available evidence seems to indicate that such beams with the standing Apostles and feast pictures were actually invented in the 10th century and that the epistyle of earlier centuries, beginning with the silver iconostasis at St. Sophia[15] down to the tenth century marble epistyles with glass intarsia, found in Asia Minor[16], had only medallion busts.

But almost as soon as this kind of iconostasis beam came into being its program was adapted for portable icons. Within the same Romanos group of ivories which provided the beam described above are found three most refined ivory triptychs whose central plaques, divided into two zones, have the Deesis in the upper, while the Apostles, just as on our Sinai icon, are

[11] M. Chatzidakis, Εἰκόνες ἐπιστυλίου ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὄρος, in: Τιμητικός Γ. Σωτηρίου, *DChAE* 4/4 (1964) 377ff. and pls. 77—86; idem, L'Icône Byzantine. *Saggi e Mem. di Storia dell'Arte* 2 (1959) 25 and figs. 13—14.

[12] V. Lazareff, Trois Fragments d'Epistyles Peintes et le Templon Byzantin, in: Τιμητικός Γ. Σωτηρίου, 117ff. and fig. 1; Banck, op. cit., pls. 227—230.

[13] K. Weitzmann, Die Byzantinischen Elfenbeine eines Bamberger Graduale und ihre ursprüngliche Verwendung, in: Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift K. H. Usener. Marburg 1967, 11ff.

[14] K. Weitzmann, An Ivory of the Romanos Group in the Hermitage. *VV* 32 (1971) 142ff.

[15] St. Xydis, The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sophia. *Art. Bull.* 29 (1947) 2ff.

[16] For a typical example cf. W. H. Buckler, W. M. Calder and W. K. C. Guthrie, Monumenta Asiae Minoris Antiqua IV. Manchester 1933, 13 and pl. 17.

relegated to the lower[17]; in addition, the wings are filled with Saints in the hierarchical order which they follow in the prayer of intercession[18]. From the turn of the eleventh to the twelfth centuries we have a Sinai icon in which the full program — the Deesis, the twelve Apostles and the twelve great feasts — is laid out on a panel in four rows[19]. While this ensemble was recognized as derived from a beam, the problem was whether it formed just one very lengthy frieze or whether — as happened in later art — there might have been two friezes, the upper with the Deesis and the Apostles and the lower with the twelve feasts[20]. Chatzidakis' publication of the Vatopedi epistyle makes it likely that the model of the Sinai icon was indeed one lengthy frieze.

Clearly, then, the transformation from iconostasis beam into portable icon was not made for the first time by the artist of our icon; he had used a Byzantine model which he may have altered only by the insertion of two more Apostles. In the Deesis he followed the model most closely and for the Apostle figures he also depended on Byzantine types, at least generally, for their poses and the most common attributes, roll and codex. At the same time he made changes, not significant in themselves, but revealing because they betray the Western mind. In order to stress the importance of Peter (fig. 2), the artist places in his left hand simultaneously a scroll, a cross-staff and a cluster of keys on a ring. No Byzantine artist would have accumulated attributes in such fashion: Peter would hold either a scroll or a cross-staff, while the keys, although they exist already in Early Byzantine art, as witnessed by the early Peter icon on Mount Sinai[21], are unfamiliar in Middle-Byzantine art. Nevertheless the keys are a characteristic attribute in crusader icons of various schools[22]. Paul, in the Byzantine Deesis, is always depicted with a codex in his left hand, while our crusader artist adapted the gesture of supplication from John the Baptist, who stands before him. That the four Evangelists hold codices in their hands and are just about to open and read from them is paralleled by the four Evangelists in the Greek Gospelbook

[17] A. Goldschmidt and K. Weitzmann, Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen, Vol. II, Reliefs. Berlin 1934, 33ff. and pls. X, 31—XIII, 33.

[18] For the relation of these ivories to the liturgy cf. E. H. Kantorowicz, Ivories and Litanies. *Journ. Warburg and Courtauld Inst.* 5 (1942) 56ff.

[19] G. and M. Sotiriou, op. cit. I, pls. 57—61; II 75ff.

[20] K. Weitzmann, in: Festschrift Usener, 17 and fig. 8; idem, Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century, in: Proceed. XIII. Internat. Congress Byz. Studies, Oxford, 1966. London 1967, 222 and pl. 42.

[21] G. and M. Sotiriou, op. cit. I, pl. 1. However, here Peter holds only the keys and not a ring.

[22] Weitzmann, *Art. Bull.* 1963, fig. 17 and *DOP* 1966, fig. 31.

Vaticanus gr. 756, who are individually framed but share a full page miniature and face Christ who occupies the opposing page[23]. Yet it is unusual that Luke (fig. 3) holds his book fully opened in such a way that the text, visible only to him, is hidden from the beholder, and only the two jewel-studded covers are fully seen. This is an element of Western realism; no Byzantine artist ever gave serious thought to whether a standing Apostle was convincingly depicted as reading the book he holds in his hand. The tonsure does occasionally occur in twelfth century Byzantine miniatures of St. Luke[24], but its special emphasis in our icon, used also for St. Mark, is another Western element. Bartholomew, the first in the third row (fig. 4), has his left hand wrapped in his mantle, a motif *per se* not unusual in Byzantine art — it occurs, e. g., in the Christ figure of the Transfiguartion mosaic on Sinai — but not employed for an Apostle, who should hold a scroll. All of his companions do hold scrolls in accord with the Byzantine prototypes. While all Apostles of our icon are more agitated than their Byzantine counterparts, this emotionalism is exaggerated in the case of James, the son of Alphaeus (fig. 5), one of the two supernumerary Apostles for whom, as stated above, no immediate model may have existed, while for the other, Thaddaeus, the artist obviously repeated most literally the type of James, the son of Zebedee, who stands directly above him.

Stylistically, our panel belongs to the same group of crusader icons as do the wings of a triptych[25], which depict a strongly Byzantine Koimesis composition alongside a completely Western Coronation of the Virgin. On the evidence of close stylistic connections with the richly illustrated Bible in the Arsenal Library in Paris, cod. 5211, probably made for St. Louis[26], these paintings are considered the products of a French atelier in Acre at the time of St. Louis' visit to that city. Another key monument is an icon with a crucifixion[27] which in every detail agrees with a miniature of a Missal in Perugia[28], which we also believe to be the product of a French atelier. Most of the panels published in the first of my articles on crusader icons

[23] A. M. Friend, The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts. *Art Studies* 5 (1927) 133 and figs. 84—85. A similar grouping of the four Evangelists advancing with half-open or closed books may be found in a crusader Gospels from the Holy Sepulchre in the Vatican, cod. lat. 5974 from the 3rd. quarter of the 12th century. H. Buchthal, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford 1957, 26 and pl. 40.

[24] Friend, *Art Stud.*, fig. 146 (cod. Marc. grec. 540).

[25] *Art Bull.* 1963, figs. 9—12.

[26] Ibid. figs. 13—14. For a complete publication of the miniatures of this manuscript and a thorough discussion cf. Buchthal, op. cit. 54ff. and pls. 62—81.

[27] *Art Bull.* 1963, fig. 1 and *DOP* 1966, figs. 9, 11—12.

[28] Buchthal, op. cit., pl. 57a. Also, *Art Bull.* 1963, fig. 2 and *DOP* 1966, fig. 10.

belong, we believe, to this French atelier[29], and a few more were added in the second[30]. Several icons of this atelier had been published by the Sotirious without having been recognized as crusader products[31], and yet another icon of this group was made known by Beneševič[32]. It must also be emphasized that the new icons published in this study by no means exhaust the extensive holdings of this very group of crusader icons still preserved on Sinai.

Most characteristic of this atelier are the faces with their rolling eyes, which have a fixed stare rather than suggesting a conscious perception of the outside world, as is typical of good Byzantine art. The stare of Bartholomew (fig. 4) is most typical and finds a parallel in the Apostles of the Koimesis in the triptych wing[33], and in many other figures of this group. Yet in spite of this treatment of the eyes, our painter is quite capable of giving to some figures a soulful, emotional expression through the expressive linear design of the rather large heads, on which attention is quickly focused. Peter (fig. 2) looks grieved — much more so than the Peter in the Koimesis of the triptych wing[34], whom he resembles very closely indeed — John (fig. 6) looks like a man with visionary power, and one is reminded that the Latin West associated him more emphatically with the writing of the Apocalypse than did the Greek East; Andrew (fig. 7) displays will power and concentration. In these emotional expressions our painter goes further than any of his contemporaries of the same workshop. He is a strong individualist and his hand cannot be found in any other icon of this group. In a few other cases, painters of our school succeed in giving to their figures — particularly to Moses — a similar kind of soulful expression[35].

The inclination toward exaggeration may also be seen in two other respects: the thick-set proportions of the massive Apostles who stand with big feet firmly on the ground — a feature which is particularly at odds with

[29] *Art Bull.* 1963, fig. 15 (Virgin; Death of Moses; John the Baptist); fig. 17 (Virgin with Saints; Moses and Elijah): fig. 18 (Deesis and Saints); fig. 19 (SS. Theodore and Demetrius); fig. 20 (St. Nicholas); fig. 22 (Bust of Hodegetria).

[30] *DOP* 1966, fig. 14 (Last Judgment, detail); figs. 18—19 (Koimesis).

[31] Sotiriou, op. cit., pl. 81 (St. Nicholas); pl. 171 (Virgin Enthroned); pl. 176 (Fragment of a Deesis); pl. 179 (Aaron and Moses); pl. 193 (triptych with Crucifixion, Moses and Aaron); pl. 195 (Bust of Moses); pl. 196 (Bust of Pantocrator); pl. 199 (Bust of Virgin).

[32] V. Beneševič, Monumenta Sinaitica Archaeologica et Palaeographica, Fasc. 1. Leningrad 1925, 39ff. and pl. 21.; K. Weitzmann, An Encaustic Icon with the Prophet Elijah at Mount Sinai, in: Mélanges Offerts à Kazimierz Michałowski. Warsaw 1966, 720 and fig. 4. This icon represents the Virgin between Moses and Elijah, and Gregory of Nazianzus.

[33] *Art Bull.* 1963, fig. 11 and *DOP* 1966, fig. 17.

[34] Ibid.

[35] *Art Bull.* 1963, fig. 18; Sotiriou, op. cit., pls. 179 and 195.

the Byzantine tendency towards dematerialization of the human figure as a means of spiritualization — and the whirling masses of drapery, which in some instances heighten the emotional quality of the figures. Peter's mantle (fig. 2) juts out as it does also in Byzantine art of the Palaeologan period, where, however, the design has usually a silken, crumpled quality, while in our icon the drapery is of a heavy material. In the case of Bartholomew (fig. 4) the end of the mantle seems almost to be detached and have its own rhythm, thus endangering the artistic unity of the figure for the sake of an expressionistic effect. The wildest drapery is that of James, son of Alphaeus (fig. 5) and this does not seem to be accidental. It will be remembered that this second James is one of the two supernumerary Apostles for whom the painter may not have had a model. Thus, unhampered, he felt free to develop an ornamental pattern by accumulating folds, increasing the play of zig-zag seams and exaggerating the inflation of the mantle, thereby making this Apostle the most original of the icon. There are only a few other instances of wind-blown garments in our icon group, e. g. those in the panel with the two rider saints Theodore and George[36]. Though here the mantles flutter high above the Saints' heads, they lack the dynamic quality which has such a startling effect in our icon.

One might almost be tempted to see a German temper reflected in the art of this painter. We need only be reminded of the lunette with the Death of the Virgin at the south portal of Strassburg, where the big and expressive heads attract primary attention at the expense of the undersized bodies. Yet, we do not believe that our crusader artist was German. While there seems to be no parallel among the crusader icons to the whirling massive drapery, there is a miniature in the Missal at Perugia — the same manuscript whose Crucifixion is extremely close to one of the Sinai icons mentioned above (p. 284)[37] — which offers proof that at least in manuscripts of Acre this exaggerated style did exist (fig. 8)[38]. Within the initial T(e igitur) a Christ medallion is worshipped by two bowing angels who in both respects — their extremely squatty proportions and the massive whirling yet softly designed drapery — display the very same quality. The type of head with the peculiarly designed eyes establishes the closest workshop connection between this miniature and our group of icons.

In order to demonstrate the wide range of artistic expression within the crusader atelier under discussion, I should like to add three more icons, each with a character of its own. There is a fragmentary triptych of rather modest

[36] *DOP* 1966, fig. 64.
[37] Cf. n. 27 and 28.
[38] Buchthal, op. cit. 49 and pl. 58a.

dimensions (fig. 9)[39] indicating that it was destined for private worship. This is one of the earliest examples of a new triptych type whose wings are no longer half the width of the central panel, but each wing equals the center in width. The central plaque has a sunken field with two indentations, the deeper and slightly narrower one for the smaller wing, and the wider for the other wing, which makes the first one invisible when the triptych is closed. Of the central plaque only a fragmentary Annunciation in the spandrels has survived. The painting within the sunken field is completely gone. It may have contained some of the great feasts in continuation of the Annunciation of the spandrels. The inner wing is lost and if our assumption of feast pictures for the center is acceptable, it would seem natural that this wing continued the cycle, most likely on both of its sides. The inner side of the preserved outer wing is richly painted, while the outer side has two rough crosses, probably of a later date, although they are the proper decoration for it. Since this wing is today no longer fastened to the central plaque, it has, in modern times, been turned around.

The core of the wing's decoration consists of a set of the twelve Apostles, six in each of two rows, thus showing a program and arrangement similar to the previous plaque. But it becomes immediately apparent that a different Byzantine model was used, since all Apostles are depicted confronting the beholder and there is no movement convergent upon the center as in our previously discussed icon. Iconographically, we are faced with a similar situation of a Western artist trying to follow his Eastern model faithfully and yet betraying now and then his Western training. Peter at the upper right holds both scroll and cross-staff as in the first icon (fig. 2), where we have already mentioned that Byzantine art avoided such accumulation of attributes. The same feature is repeated in the figure of Andrew, at the lower left, who in the first icon (fig. 7) held only a scroll. In the case of Luke, the third in the top row, there is once more a pronounced emphasis on the tonsure. Paul, the first at the top, and the four evangelists standing next to him, in the order of Matthew, Luke, Mark and John, all hold codices in their hands, but it will be noticed that, in deviation from the Byzantine custom whereby the codex is firmly held by the left hand while the right is occasionally used for steadying the book, this crusader artist delights in balancing the codex between both hands, so that at times it is not clear whether the left or the right hand carries the weight. The Apostles in the lower row, in which Andrew is followed by Bartholomew, Philip and Thomas, Simon and James, are all holding scrolls, either in their uncovered left hands or with both hands where the left is covered. The arrangement of the Apostles is obviously according

[39] The central plaque measures 23.5 × 14 cm., the wing 20.5 × 14 cm.

to some principle of symmetry rather than rank order. Thus Peter and Paul, usually not separated from each other, flank the four Evangelists, of whom the two older ones in turn flank the younger. In the bottom row also the youngest, Philip and Thomas, form the center.

The lunette is filled with two scenes set before a common panorama, the craggy mountain of Sinai. At the left Elijah, draped in a fur-trimmed mantle, sits on a hillock, turning around towards the raven who brings him bread, and at the right, Moses is depicted before the burning bush. Having discarded his sandals, he approaches in a half-kneeling pose with covered hands the burning bush, within which a small bust of the Virgin is visible. These same two scenes, only in reversed order, occur on another icon of our group, filling the spandrels above a standing Hodegetria flanked by Peter and Paul, Anthony and Euthymios[40]. Since both scenes allude to *loca sancta* of Mount Sinai, it seems more than likely that both icons were actually made for the Sinai monastery. It also is typical that in both cases Moses is depicted in an ascending pose with his hands covered, suggesting his preparedness to receive the tablets. Moreover, both icons agree in the rendering of Moses with a shaggy beard, which is typical throughout our crusader atelier in contrast to the Middle Byzantine tradition which always shows Moses youthful and beardless. However, on one point our icon differs from the parallel panel, namely in the bust of the Virgin appearing in the burning bush. The Virgin in the burning bush, not as part of the Moses scene, but as an isolated motif, occurs in the frame of another crusader icon at Sinai[41], while in the Byzantine icons of the same period the Virgin ἡ τῆς Βάτου is depicted without the background of the flaming bush. It thus becomes increasingly likely that this iconographic motif is an invention of the Latin West, and that it was, under the impact of crusader art, adapted by the Byzantines, as may be seen, e. g., in the fifteenth century fresco of the apse of the chapel of James Minor in the basilica of St. Catherine's.

Compared with the Apostles of the first icon, those of the second show the same trademarks, suggesting that we deal with products of the same atelier; especially similar are the rolling eyes, which in the case of Simon, the second last, have an almost fierce expression. There is a similar attempt to emotionalize the figures, though in a somewhat different way: there are no whirling garments and the figures are rather slender, more in conformity with the Byzantine model, but the inclined heads of Philip and Thomas, in the center of the bottom row, reveal a human quality, a certain gentleness which in the figure of Thomas is made even stronger by his swaying pose. The personal style of this artist is manifested in the painterly technique of

[40] *Art Bull.* 1963, 192 and fig. 17.

[41] *DOP* 1966, 67 and fig. 35. Here ascribed to a Venetian master.

loose brushstrokes which give to the heads, the fleeting highlights on the garments and the airy landscape an "impressionistic" quality not found in any of the other icons of this group published so far. One need only compare the Apostles not so much with those of the preceding icon (fig. 1), which likewise reveals a certain freedom of the brushstrokes, but with Peter and Paul flanking the Virgin in the icon with the same Moses and Elijah scenes[42]. Here, the figures have a much higher degree of physical reality, achieved by the tightly clinging draperies. Yet to some extent, though not wholly, the loose brush technique in our icon can be explained by the scale of the figures, which is considerably smaller than in any of the other icons.

An icon with the Nativity of Christ (fig. 10)[43] shows yet another variant of the style of our crusader atelier. In some respects it is the opposite of that of the two preceding panels — an almost harsh linear style prevails — and yet we seem to be dealing with the same workshop. One need only focus one's attention on the peculiar staring eyes, even of the Christ child and the ox and ass, and the nimbi with the white dots, another trademark of our group. The peculiar quality is the very tight fitting of the figures into the landscape and their relation to the frame. This is particularly obvious in the center, where the Virgin lies on a couch which is bent to conform to the rockline and where the manger with the ox and ass is so designed that only a thin black line suggests the interior of the cave. The other figures are grouped around the center so that they come close to the outline of the cave or touch the frame. The sheep and goats do not form a coherent flock but are dispersed according to the principle of *horror vacui*. The imposition of the frame upon the human figure, impeding its free movement, is a typical romanesque feature which continued in the Gothic period, despite being somewhat relaxed. In Byzantine art, as the result of a ceaseless undercurrent of the classical tradition with its respect for individuality, the human figure was allowed to move more freely. This difference becomes quite apparent when one compares our Nativity with that of a Sinai iconostasis beam from the 12th century[44]. Here, it is true, the couch of the Virgin also fits tightly into the cave, but more of the interior is visible and the other figures, especially Joseph and the midwives bathing the child, breathe easily in the space around them. The trend toward open space continues in Byzantine painting, and in another iconostasis beam at Sinai, belonging to the early 13th century[45], for the first time one

[42] Cf. n. 40.

[43] It measures 33.5 × 24.7 cm.

[44] Sotiriou, op. cit. I, pl. 102; II, pp. 107ff.

[45] The captivity scenes of both beams will be published by the author in a study "Byzantium and the West around the Year 1200", to appear in vol. III of the Exhibition at the Metropolitan Museum, The Year 1200, as figs. 16 and 17.

can speak of figures actually placed in a landscape rather than of a figure composition encased by landscape elements.

Yet in the design of the human figures proper, the icon painter follows closely the contemporary Byzantine style. The relaxed pose of the Virgin is quite in the traditional Byzantine manner save that her right arm does not support her head, which should be resting calmly upon its palm, but rather makes an emotional gesture which one might explain as anxiety. Most characteristic is the rendering of Joseph, whose stiff-legged pose is not convincing from the organic point of view, while the over-all effect is that of cubic massiveness, harbouring tension and unspent energy. Such figures are paralleled in works from the very end of the 13th century. There is in the Peribleptos Church at Ohrid a fresco with the Nativity of the Virgin, dated 1295, in which St. Anne, instead of lying relaxedly on the couch, is represented in a crouching pose which gives a similar effect of tension within her cubic form[46]. This of course does not mean that there is any direct connection between the Sinai icon and the Yugoslavian frescoes of this period. It simply indicates, as Demus has repeatedly emphasized, that we are dealing, in spite of differences of idioms, with a unity of the Byzantine style in various parts of the empire and its radiating influence upon the surrounding countries. This is just as true for the art of the preceding generation, if we compare the Apostles of our first icon (figs. 1—7), with their characeristic inflated garments, to certain frescoes of Sopoćani datable in the 1260's and 70's. Good fortune has preserved a considerable wealth of fresco painting of this period, much of it dated or datable, in the churches of Yugoslavia. For this reason, the frescoes have become a point of orientation. Yet the focal point, from which the various styles of the later 13th century radiated as far west as the Adria and as far east as the Holy Land, was Constantinople. It is merely due to the widespread destruction of works in the capital that this process cannot be demonstrated in detail. A similar situation had prevailed at the end of the 12th century in the late Comnenian period, when a certain mannerism in the frescoes of Kurbinovo, dated 1191, could be paralleled by frescoes in Lagoudhera at Cyprus, dated 1192, in the Russian church of Neredica, dated 1199, and the slightly earlier mosaics of Monreale. These monuments show such close affinity among themselves that their derivation from a common center must be assumed, and this center could only have been Constantinople,

[46] Demus, op. cit. 30 and fig. 15.; R. Hammann-MacLean and H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, vols. 3—5. Giessen 1963, pl. 169. For the frescoes of the Peribleptos in general cf. also P. Miljković-Pepek, L'oeuvre des peintres Michel et Eutych. Skopje 1967, 43ff. and pls. Iff.

where it is true no fresco of this style has survived, but to which, in our opinion, an Annunciation icon on Sinai can be ascribed[47].

Different as the three Sinai icons we have discussed are in their individual styles, what they have in common is a quite extraordinary empathy with their Byzantine models, whose general style and mood they strive fervently to imitate, although they do not deny their European past in small points of iconography, or suppress their Western temper. Yet contact with the art of the homeland was not entirely lost, and there exist, even in this late phase of crusader art, examples of icons which are basically Western in concept and iconography and even in style. Such is a badly damaged Maiestas Domini icon (fig. 11)[48] which in the face of Christ, in spite of retouching of the right eye, clearly reveals the style of our group — one need only compare it with the head of Christ from the fragmentary Deesis published by the Sotirious[49]. It is significant that the evangelist symbols hold banderoles with Latin inscriptions, lost only in the case of the bull of Luke, and one becomes conscious that the majority of the crusader icons have Greek inscriptions. In many instances it remains an open question whether these were written by a Greek colleague or the Latin painter; the latter is quite likely in those cases where the calligraphy shows a very unsure and timid ductus. There are other crusader icons which do bear Latin inscriptions, such as a huge crucifixion panel and two wings with Peter and Paul[50], both monuments belonging to the Italian group. Still others, not yet published, show Latin inscriptions overpainted in Greek.

The theme of the Maiestas Domini occurs in the Holy Land in the miniature of a Missal in Naples which Buchthal dates around 1200 and believes to have been painted at Acre by an Italian artist[51]. Our icon is not based on this earlier miniature, which merely demonstrates that this typically Western subject was quite familiar in crusader art. It also may be mentioned in this context that a typical Limoges enamel plaque with the Maiestas Domini which once must have decorated the cover of a Latin service book has survived at Sinai and is now nailed upon the 6th century wooden door which opens into the nave. It will be noticed in our icon that a damaged interlace

[47] K. Weitzmann, Eine Spätkomnenische Verkündigungsikone des Sinai und die zweite Byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts, in: Festschrift Herbert von Einem. Berlin 1965, 299ff. and colorplate; O. Demus, Byzantine Art and the West. New York 1970, 191 and fig. 208.

[48] It measures 21.1 × 13.8 cm.

[49] op. cit., pl. 176. The icon shows considerable damage below the knees of Christ and all around the frame.

[50] *DOP* 1966, fig. 27 and 31.

[51] Buchthal, op. cit. 143 and pl. 51b.

pattern forms the frame. This pattern belongs to an older layer of paint which became visible only after the edges of the upper layer had begun to flake. While the normal frame pattern of our group consists of golden diamonds and white dots suggesting pearls on black ground, as seen on our first icon (fig. 1) and on numerous crusader icons of different schools, we find this kind of interlace only on a 12th century crusader icon with Christ enthroned which we believe to be the work of an English painter[52]. We cannot be sure, but it seems quite likely that the lower layer, probably from the 12th century, also depicted a Christ enthroned, or perhaps a Maiestas Domini.

Of the four icons presented in this study, the one with the Maiestas is artistically the weakest, and one may well ask whether its lesser quality reflects the artist's timidity in sticking to a traditional Western model rather than embarking on the adventure of absorbing the artistic forms of a Byzantinized country such as Palaestine. Only Christ's head shows a certain elaboration, while His garments are designed with sparing fold lines and highlights. A certain sense for decoration is seen in the throne with its back worked in turned wood. It is interesting to note that in the World chronicles illustrated in Acre, where enthroned rulers are quite common, either biblical kings like Pharaoh or mythical kings like Pelias, in the earlier manuscripts — like those in Dijon and Brussels which date from the third quarter of the 13th century and the decade between 1270—80 — they sit on single cushioned benches as was the tradition, while in the latest copy at London from ca. 1285, a ruler sits on a throne with a turned back similar to that in our Maiestas[53]. Thoroughly Western also is the framing ornament of the mandorla, employing a pattern which likewise can be paralleled in the frames of some of the miniatures of the same World chronicles[54].

The four icons here discussed demonstrate that there was no simple formula for adapting Byzantine forms when a Latin artist in the Holy Land was confronted with Byzantine art and culture. The possible solutions range all the way from almost complete abandonment of to stubborn adherence to the Latin heritage, and yet the various crusader icons represent articulate styles which make it possible to distinguish the works of one atelier from those of another. Obviously we are only beginning to comprehend the prodigiousness of the artistic output of crusader painting. Only chance has preserved a sizeable amount of icons in St. Catherine's monastery; what otherwise must have existed in the lands occupied by the crusaders seems all but lost. The illustrated manuscripts which have survived are collected

---

[52] *DOP* 1966, fig. 1.
[53] Buchthal, op. cit., pls. 100, 110a and 111.
[54] Ibid., pl. 88c and elsewhere.

in Buchthal's basic publication. There also existed fresco paintings, of which, however, only faint traces, like that of the Presentation in the Temple on the outer wall of the chapel at the Crac des Chevaliers[55], have survived. Furthermore, there exists an icon of an archangel at Hagios Chrysostomos on Cyprus which is related to our crusader art[56], and while I had previously thought that it might be an import from Acre[57], I am no longer so sure and I would not exclude as its place of origin Cyprus, even before some crusader artists may have come to this island from Acre after its fall in 1291. What icon painting on Cyprus looked like in the early phase of the Latin domination is still an unsolved problem and it remains to be investigated whether here too Greek and Latin artists worked side by side, just as in Palaestine. The frescoes recently discovered in the Kalenderhane Camii in Istanbul with scenes from the life of St. Francis, executed around the middle of the 13th century in a style which is related to that of our first Apostle icon in the soft brush technique[58], reveal another aspect of the presence of Latin artists in Byzantine surroundings. The Latin Kingdoms of Jerusalem, Cyprus and Constantinople were apparently the three main centers in which migrant Latin artists exercised the art of painting in its various forms. Only the barest outlines of the results of their activity can be comprehended at present, and it will take a major effort to fill this *lacuna* in the history of 13th century art. The four icons here published are only a few cubes in a large mosaic which we will never be able to reconstruct in its entirety, but of which larger areas may still be discovered now that scholarship has been alerted to the problem.

---

[55] P. Deschamps, Terre Sainte Romane. 1964, 137 and pl. 40.
[56] C. Mango and E. J. W. Hawkins, Report of Field Work in Istanbul and Cyprus, 1962—63. *DOP* 18 (1964) 334 and fig. 40; V. Karageorghis, Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus. Nicosia 1965, 19 and pl. XVI no. 1 (here dated too early in the 12th century).
[57] *DOP* 1966, 74 and fig. 51.
[58] C. L. Striker and Y. Doğan Kuban, Work at Kalendarhane Camii in Istanbul. Second Preliminary Report. *DOP* 22 (1968) 191 and figs. 19—29.

1 Sinai, Icon, Deesis and Apostles

2 St. Peter

3 St. Luke

4 St. Bartholomew

5 St. James, son of Alphaeus

6 St. John

7 St. Andrew

8 Perugia, Bibl. Capit. Cod. 6, fol. 183r

9 Sinai, Icon. Elijah, Moses and twelve Apostles

10 Sinai, Icon. Birth of Christ

11 Sinai. Icon. Maiestas Domini

KLAUS WESSEL / MÜNCHEN

DAS HIMMELFAHRTSBILD VON SVETI PETAR IN BIJELO POLJE

Mit zwei Tafeln

In der Kirche Sv. Petar in Bijelo Polje (Montenegro) findet sich unter den fragmentarisch erhaltenen Wandmalereien aus dem frühen 14. Jahrhundert[1] eine Darstellung der Himmelfahrt Christi, die wegen ihrer außergewöhnlichen Ikonographie besonderes Interesse verdient (Abb. 1). Sie ist erstmals in noch ungereinigtem Zustand von R. Ljubinković veröffentlicht worden[2] und fand dann eine erste inhaltliche Würdigung durch Sv. Radojčić[3], der seiner Besprechung eine — nicht in allen Einzelheiten ganz korrekte — Zeichnung zugrunde gelegt hat. Obwohl es einige weitere ikonographisch ähnliche Wandmalereien in der nächsten Umgebung von Bijelo Polje gibt[4], dürfen wir das Himmelfahrtsbild von Sv. Petar als das schöpferische Vorbild ansehen, denn Bijelo Polje war von 1317 bis 1321 Sitz des Bischofs Danilo, für den Sv. Petar erweitert und ausgeschmückt wurde[5].

Das Bild ist, der beschränkten räumlichen Verhältnisse wegen, aufgeteilt: die Gruppe der Zeugen der Aufnahme Christi in den Himmel hat ihren Platz auf der Schildwand oberhalb der Apsis gefunden, die von Engeln getragene Gloriole, in der Christus anscheinend auf einem Regenbogen thront, schmückt den Zenit der Tonnenwölbung des Bemas. An diesen beiden Bestandteilen der Darstellung begegnet nichts Ungewöhnliches, sie folgen dem seit frühbyzantinischer Zeit üblichen Bildtypus in seiner vollständigsten Ausgestaltung[6]. Wäre das Himmelfahrtsbild von Sv. Petar mit diesen Hinweisen vollständig umschrieben, lohnte es keine spezielle ikonographische Untersuchung. Aber es erweitert die im Laufe der Jahrhunderte so wenig variierte

---

[1] Zur Datierung vgl. R. Ljubinković, La ségneurie épiscopale de Hum et Saint Pierre à Bijelo Polje. *Starinar* NS 9/10 (1958/59) 97—124 (serbisch mit französischer Zusammenfassung).

[2] Ebd. Fig. 26.

[3] Staro srpsko slikarstvo. Beograd 1965, 110f. Auf der Zeichnung (auf S. 111) sind in der Himmelsgloriole anstelle der Seraphim Engel wiedergegeben.

[4] Radojčić, a. O. 110.

[5] Ljubinković, a. O.

[6] Vgl. dazu meinen Artikel „Himmelfahrt“. *RbK* 2 (1971) 1224—1262.

Darstellungsweise dieses Christi irdisches Dasein abschließenden Ereignisses in so eigenwilliger Weise, daß diese Hinzufügungen zum gewohnten Bildvorwurf der Beschreibung und der Erklärung bedürfen.

Auf dem Scheitelpunkt der kreisrunden Gloriole, die Christus umfängt, steht ein Viereck auf einer seiner Ecken, farblich im gleichen Ton wie der breite Rand der Gloriole gehalten. In ihm schwebt mit ausgebreiteten Flügeln, in Untersicht wiedergegeben und offenbar Christus voran aufwärts fliegend, eine weiße Taube, das Symbol des Heiligen Geistes. Die obere Ecke ihrer rautenförmigen Gloriole ragt in eine weitere Kreisgloriole hinein und trägt ein, ebenfalls auf einer Ecke stehendes, Quadrat, das dem oberen Kreis eingeschrieben ist. Die große Raute wird von zwei Seraphim gehalten, von denen die Köpfe und je drei Flügel über die oberen Quadratstreifen schauen. Vor dieser Lichtraute innerhalb der oberen Gloriole stehen zwei Throne. Auf dem, vom Betrachter her gesehen, rechten sitzt Gott-Vater in der Gestalt des „Alten der Tage“ (Dan. 7, 9), ein Buch in der linken Hand, die rechte im Sprechgestus vor der Brust. Sein Thron ist eine breite goldene Bank, seine Füße ruhen auf einem kissenförmigen Suppedaneum. Der Thron zur Rechten Gottes hat die Gestalt einer Kathedra mit geschwungener Lehne; auf seinem Sitz liegt ein Tuch, das vorne weit herabhängt; auf dem Tuch liegt ein geschlossenes Buch und stehen Lanze, Stabkreuz und Stab mit dem Essigschwamm. Dieser „leere Thron“ zur Rechten Gottes hat also die Gestalt und die Attribute der sogenannten Hetoimasie[7]. Seitlich sind an der oberen Kreisgloriole zwei Türflügel angesetzt, die durch Kassettierung als schwere Tore eindeutig gekennzeichnet sind. Zwei Cherubim halten sie weitgeöffnet. Oberhalb des gerahmten Feldes mit den beiden Gloriolen erscheinen noch die beiden Propheten Jesaja und Sacharja[8].

Was mit diesen Zufügungen zum Himmelfahrtsbilde gemeint ist, leuchtet ohne weiteres ein: sie zeigen den geöffneten Himmel, zu dem Christus emporgetragen wird, und in ihm Gott-Vater, der die Worte des Psalmes 109 (110), 1 „Setze dich zu meiner Rechten“, die schon Matth. 21, 44 auf Christus bezogen wurden und seither zum Kernbestand christologischer Voraussagen des Alten Testamentes rechneten, durch die Bereitstellung des Thrones für Christus in die himmlische Wirklichkeit umsetzt. Die Vorstellung, der erhöhte Christus sitze zur Rechten Gottes, tritt schon bei Paulus auf[9] und ging in die altkirchlichen Bekenntnisse ein[10]. Cherubim und Seraphim sind die Engel nächst

[7] Vgl. dazu den Artikel „Hetoimasia“ von Th. V. Bogyay. *RbK* 2 (1971) 1189—1202.

[8] Radojčić, a. O. 110.

[9] Röm 8, 34.

[10] Vgl. dazu den in A. 6 genannten Artikel.

Gottes Thron[11], die Cherubim außerdem seit der Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies die von Gott eingesetzten Wächter an der Tür zum Garten Eden[12]. Die Taube des Heiligen Geistes schließlich ließe sich in diesem Zusammenhang und aus ihrer Flugrichtung so verstehen: in der Taufe Jesu im Jordan vom Himmel zu ihm herabgekommen[13], kehrt sie nun mit ihm zum Himmel zurück, so daß nun die Trinität wieder gleichsam räumlich vereint ist.

Bietet die Erweiterung des Himmelfahrtsbildes also dem Verständnis des gläubigen Betrachters auch keine Schwierigkeiten, so erhebt sich doch die Frage, wie der Maler, der diese Kirche für einen serbischen Bischof ausgeschmückt hat, bzw. der Bischof, der ihm das Programm vorschrieb, zu dieser Ausgestaltung kam, d. h. ob es vielleicht ikonographische Vorbilder dafür gab oder ob die eine oder die andere Einzelheit sich aus älteren Darstellungen ableiten läßt oder ob es sich um eine Neuerfindung aufgrund uns noch erschließbarer literarischer Anregungen handelt. Die Frage nach den Wurzeln dieser eigenwilligen Himmelfahrts-Ikonographie in Sv. Petar rechtfertigt sich aus der Erkenntnis, die sich schon aus der eben gegebenen ersten Erklärung der Zusätze zu einem kanonischen Bildtypus ergibt, daß wir es nämlich mit einer theologisch durchdachten, eminent aussagestarken Komposition zu tun haben dürften.

Sv. Radojčić hat auf eine mögliche literarische Quelle für die Himmelfahrtsdarstellung in Sv. Petar hingewiesen, auf die Schriften des russischen Theologen Kyrill von Turov, der gegen Ende des 12. Jahrhunderts tätig war[14]. Die Darlegungen von Sv. Radojčić seien zunächst hier wiedergegeben: „In der Einführung hebt Kyrill hervor, daß zwei alttestamentliche Propheten, Sacharja und Jesaja, die Himmelfahrt Christi voraussagen (Sach. 14, 3—4; Jes. 63, 3—5). Beide Propheten sind über die geöffnete himmlische Tür gemalt. Jesaja (ИСАИА) hat eine alte Beischrift. Dann geht Kyrill auf neutestamentliche Ereignisse über, er hält sich an die Anastasis und bedient sich der Worte eines Psalmes (Ps. 106, 10ff.); eine Anastasis befindet sich ebenfalls auf dem Tonnengewölbe, südlich der Himmelfahrt. Indem er dann auf das Thema seiner Abhandlung kommt, beschreibt Kyrill die Himmelfahrt Christi und weist darauf hin, daß in diesem Augenblick die Anwesenden während des Hinauftragens (Christi) jubeln. Die Himmelfahrt Christi beschreibt der Prediger

[11] Jes 6, 2 (Seraphim) und Ez 9, 3 (Cherubim).

[12] Gen 3, 24.

[13] Matth 3, 16 mit Parallelen.

[14] Vgl. A. 3. — Kyrill war Bischof von Turov und der berühmteste Prediger seiner Zeit in Rußland, des Griechischen mächtig und bestrebt, in seinen Predigten die christlichen Dogmen mit Bildern und Symbolen zu schildern (vgl. D. Tschižewskij, Das heilige Rußland. Russische Geistesgeschichte I. Hamburg 1959, 59f. und 65).

wieder mit einem Zitat aus dem Psalter: ‚Er setzte sich auf die Cherubim, erhob sich und flog empor auf den sturmerfüllten Flügeln' (Ps. 18, 10). Mit diesem Zitat beginnt der Text, der die oberste Szene über Christus erklärt. Vor dem zum Himmel Fahrenden, sagt Kyrill, jagten die Mächte der Engel mit Angst und Freude voran, um die Himmelstür zu öffnen . . . Aber die wachenden Engel — die sich auf dem Fresco neben der Tür befinden — lassen Christus, den sie nicht erkennen, nicht herein . . . Die Engel, die Christus tragen, erklären den Wächtern, daß er der Sohn Gottes sei mit ‚menschlich gestaltetem Leib'. Den Irrtum vor dem Tore beendet Christus und spricht das Psalmwort ‚Öffnet mir die gerechte Tür' (Ps. 118, 19) — die wachenden Engel erkennen die Stimme Christi und öffnen, sich entschuldigend, die Tür." Sv. Radojčić erkennt richtig die engen Zusammenhänge zwischen diesem hier verkürzt wiedergegebenen Text und schließt daraus, daß neue literarische Tendenzen die Maler beeinflussen konnten und sie dazu anregten, vom üblichen ikonographischen Schema abzuweichen[15].

Wir könnten diese von Sv. Radojčić angebotene Erklärung als Lösung des Problems hinnehmen, wenn zwei Voraussetzungen erfüllt wären, wenn nämlich die Erweiterung des Himmelfahrtsbildes in Sv. Petar in all ihren Einzelheiten neu wäre, eine Invention des frühen 14. Jahrhunderts ohne jede Voraussetzung in der voraufgehenden Ikonographie, und wenn die Gedanken aus Kyrills Predigt sein geistiges Eigentum wären, ebenfalls neu im Sinne einer von ihm selbständig konzipierten Verwendung von Psalmworten zur Erklärung und Veranschaulichung des etwas spärlichen Berichtes der Apostelgeschichte von Christi Himmelfahrt. Wäre dem so, so könnten wir hier in diesem Falle einmal die unmittelbare Auswirkung einer homiletischen oder literarischen Konzeption auf die Darstellung eines der wichtigsten neutestamentlichen Ereignisse fassen. Aber die erste Voraussetzung trifft nur in einem sehr eingeschränkten Maße zu, die zweite gar nicht.

Der des Griechischen mächtige Bischof von Turov dürfte, was für einen russischen hohen Prälaten im 12. Jahrhundert wohl als selbstverständlich vorausgesetzt werden kann, nicht nur die verschiedenen Liturgien der byzantinischen Kirche, sondern auch die wichtigsten orthodoxen Kirchenväter gekannt haben. In den Idiomela am Ende des Bittganges in der Himmelfahrtsliturgie z. B. heißt es: „Als du auf den Ölberg, Christus, gegangen, um zu erfüllen den Willen des Vaters, da entsetzten sich die Engel des Himmels und erschauerten, die in der Unterwelt wohnen. Und es traten die Jünger hinzu, zitternd vor Freude, als du mit ihnen sprachst. Und wie ein Thron stand vor dir bereits eine wartende Wolke. Und der Himmel tat auf seine Tore und strahlte in Schönheit. Und die Erde legt bloß ihre Verstecke, daß erkannt

[15] A. O.

werde Adams Abstieg und Wiederaufstieg. Und nun hoben sich, wie von einer Hand getragen, die Füße empor. Und laut sprach dein Mund Worte des Segens, daß man es hören konnte. Und mehr und mehr entzog dich die Wolke den Blicken, und das Innere des Himmels nahm dich auf . . . Als du auffuhrest in Herrlichkeit, Christus, o Gott, da nahmen vor den Augen der Jünger die Wolken im Fleische dich auf. Es wurden erhoben die himmlischen Pforten. Der Engel Chor freute sich und frohlockte. Und die höheren Mächte riefen und sprachen: Erhebet eure Tore, ihr Fürsten, und einziehen wird der König der Herrlichkeit. Doch die Jünger erschraken und sprachen: Nicht, guter Hirte, scheide von uns, nein, sende uns deinen allheiligen Geist, unserer Seelen Stab und Geleit"[16]. Die außerordentliche Nähe der in diesem Gebet ausgesprochenen Vorstellungen mit jenen des hl. Kyrill von Turov liegt auf der Hand. Mit dem gleichen Recht wie jene Predigt eines russischen Bischofs könnte man dieses Gebet als die geistige Quelle der Komposition von Sv. Petar ansehen.

Aber, wie die Predigt Kyrills, so sind auch die Idiomela der griechischen Liturgie abhängig von weit älteren Gedanken. Der Ruf der „höheren Mächte" — höher im Sinne der himmlischen Hierarchie als die Engel, die zu den Jüngern traten, und als der Chor der Engel sind die Seraphim und Cherubim — ist ein Zitat aus Psalm 23 (24,) 7. Es zeigt uns, woher die Vorstellungen kommen, die in den Idiomela wie in der Predigt Kyrills auftreten. E. Kähler hat die Bedeutung dieses Psalmes für die altkirchliche Deutung der Himmelfahrt Christi im Rahmen seiner Untersuchung über die Entstehung des Tedeum[17] herausgestellt. Es mag unter Verweisung auf diese eingehende Untersuchung hier genügen, das anzuführen, was der in der Ostkirche so hoch verehrte Gregor von Nyssa in seiner Schrift „In ascensionem Christi" geschrieben hat, worin für ihn der Psalm 23 (24) geradezu eine Ergänzung der Evangelien und der Apostelgeschichte ist, ja, in seiner Anschaulichkeit jenen sogar überlegen, zumal die Evangelien nur den irdischen Wandel Jesu Christi berichten: „Dieser erhabene Prophet (gemeint ist David) dagegen tritt aus sich heraus, als ob ihn die Last des Leibes nicht beschwere, mischt sich unter die überweltlichen Mächte, berichtet uns deren Worte, wie sie dem Herrn bei seinem Abstieg in feierlichem Zuge vorausgehen und den irdischen Engeln, denen das Leben anvertraut ist, mit den Worten die Öffnung der Zugänge befehlen: ‚Erhebet, ihr Herrscher, eure Tore, erhebt euch, ihr ewigen Tore, und der König der Ehren wird einziehen'. Und da der, der alles in sich umschließt, wohin immer er kommt, sich dem, den er annimmt, anpaßt, wird er unter

[16] Zitiert nach W. Nyssen, Das Zeugnis des Bildes im frühen Byzanz. Freiburg i. B. 1962, 88.

[17] Te Deum laudamus. Studien zum Te Deum und zur Geschichte des 24. Psalms in der alten Kirche. Berlin 1958.

Menschen nicht nur Mensch, sondern läßt sich genau dementsprechend unter den Engeln auch zu deren Natur herab. Daher fragen die Torwärter den Sprecher: ‚Wer ist dieser König der Ehren?' Darum zeigen sie (= die überweltlichen Mächte) ihnen den ‚Starken und Mächtigen im Streit', der mit dem handgemein werden wird, der die menschliche Natur gefangenführte, und den vernichten wird, der die Macht über den Tod hat, damit, wenn der letzte Feind verschwunden ist, das menschliche (Geschlecht) in Freiheit und Frieden zurückgerufen werde. Er wiederholt wiederum die gleichen Worte. Denn nun ist das Geheimnis des Todes erfüllt und der Sieg über die Feinde gelungen und das Siegeszeichen wider sie, das Kreuz, errichtet. ‚Und es ist wiederum in die Höhe gefahren und hat das Gefängnis gefangengeführt' der, der das Leben und das Reich, diese guten Gaben, den Menschen spendete. Und die oberen Tore müssen ihm wiederum geöffnet werden. Unsere Wächter übernehmen den Vortrab und befehlen, die oberen Tore ihm zu öffnen, damit er in ihnen wieder geehrt werde. Da er jedoch das schmutzige Gewand unseres Lebens angezogen hat und das Rot seiner Kleider von der Kelter der menschlichen Leiden herrührt, erkennt man ihn nicht. Daher ergeht an die Begleiter die Frage: ‚Wer ist dieser König der Ehren?' Nun heißt die Antwort nicht mehr: ‚Der Starke und Mächtige im Streit', sondern ‚Der Herr der Kräfte', der die Macht über das Ganze besitzt, der alles in sich zur Vollendung bringt — ‚er ist der König der Ehren'."[18]

Auch Gregor von Nyssa hat seine Auslegung von Psalm 23 (24) seinerseits aus einer älteren Tradition übernommen, die bis auf Justinus Martyr zurückgeht. Bei diesem Apologeten findet sich schon das Motiv, daß die Archonten am Himmelstor den zum Himmel auffahrenden Christus nicht erkennen, weil er menschliche Gestalt angenommen hat; ihnen erklärt der Heilige Geist, wer da Einlaß begehrt[19]. Und bei Athanasios begegnen bereits die Christus voraneilenden Engel[20]. Diese Hinweise mögen genügen. Sie zeigen hinreichend, daß der russische Heilige in seiner Predigt nichts zu sagen weiß, was nicht Jahrhunderte vor ihm schon gesagt worden war, und zwar von hochangesehenen griechischen Kirchenvätern, was überdies auch in die Liturgie des Himmelfahrtsfestes eingegangen war, also mit Fug und Recht als Allgemeingut der orthodoxen Christenheit angesehen werden kann. Angesichts dieser Sachlage wird man zweifeln dürfen, ob in der Zeit König Milutins, in der die Wandmalereien in Sv. Petar entstanden, bei den engen Beziehungen zu Byzanz[21] ausgerechnet eine keinen neuen, der griechischen Theologie fremden Gedanken

[18] Ebd. 61.
[19] Ebd. 55f.
[20] Ebd. 60.
[21] König Milutin hatte 1299 in vierter Ehe Simonis, eine Tochter Kaiser Andronikos' II. Palaiologos geheiratet. Er hatte auch in Konstantinopel ein Hospital gestiftet.

bringende Predigt eines russischen Bischofs aus dem fernen Turov Bischof Danilo oder seine Maler angeregt haben sollte. Was sie dem kanonischen Himmelfahrtsbilde zufügen, wurzelt vielmehr in einer uralten orthodoxen Tradition. Und es liegt angesichts der nachweisbaren Griechischkenntnisse des hl. Kyrill von Turov[22] doch wohl näher, anzunehmen, daß er sich auf die gleichen Quellen griechischer Psalmenexegese und orthodoxer Liturgie stützte wie sein Amtskollege in Bijelo Polje.

Wie steht es nun mit der ikonographischen Selbständigkeit der Konzeption von Sv. Petar bzw. mit etwaigen ikonographischen Vorstufen? Der Himmel mit den weitgeöffneten beiden Türflügeln begegnet in der serbischen Wandmalerei des frühen 14. Jahrhunderts mehrfach; man vergleiche z. B. das Koimesisbild in Sv. Nikita bei Čučer, ein Werk der Malerschule König Milutins[23], in dem die leibliche Himmelfahrt Mariae mit ihrem Entschlafen kombiniert ist[24]: am oberen Bildrand gibt ein Kreisabschnitt den Himmel an, zwei kassettierte Türflügel sind weit aufgemacht und geben den Blick frei auf eine dicht gedrängte Engelschar, die Maria aufzunehmen sich anschickt. Ähnlich ist der Himmel in der Crkva Blagoveštenja in Gračanica, ebenfalls einem Werk der Milutin-Schule, wiedergegeben[25]; zwar fehlt die leibliche Himmelfahrt Mariae, demzufolge die Engel in der Himmelstür von denen in Sv. Nikita abweichen, dafür aber sind zwei Engel seitlich hinzugekommen, die die Flügel der Himmelstür aufhalten. Aber das sind nur formale, und nicht einmal allzu enge Verwandtschaften. Der geöffnete Himmel in den Koimesisbildern in Serbien entspricht dem der Himmelfahrt Christi nur insofern, als er z. T. das Ziel der leiblichen Aufnahme Mariae ist[26], weicht aber in der Gestaltung so erheblich ab — ganz abgesehen von dem, worauf der geöffnete Himmel den Blick freigibt —, daß er nicht das unmittelbare Vorbild für die Erweiterung des Himmelfahrtsbildes in Sv. Petar abgegeben haben kann. Man kann höchstens annehmen, daß solche Darstellungen die Maler in Sv. Petar, die wahrscheinlich mit der Milutin-Schule in engsten Zusammenhang zu bringen sind[27], instand setzten, einen aus einer anderen

[22] Vgl. dazu Tschižewskij, a. O. 65.
[23] Zu dieser Malerschule vgl. H. Hallensleben, Die Malerschule des Königs Milutin (*Osteuropastudien d. Hochsch. des Landes Hessen*, Reihe 2. *Marburger Abh. z. Gesch. u. Kultur Osteuropas* 5). Gießen 1963.
[24] R. Hamman-MacLean und H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert (*Osteuropastudien der Hochsch. d. Landes Hessen*, Reihe 2. *Marburger Abh. z. Gesch. u. Kultur Osteuropas* 3). Gießen 1963, Abb. 232.
[25] Ebd., Abb. 333.
[26] Vgl. dazu auch Hallensleben, a. O. 73f.
[27] So schon Ljubinković, a. O.; die Einzelnachweise wird eine eingehende Monographie von D. Nagorni bringen, die im Rahmen des Sonderforschungsbereiches 18

Quelle stammenden ikonographischen Typus mit dem traditionellen Himmelfahrtsbilde zu kombinieren.

Solche anderen Quellen bzw. formal und inhaltlich verwandte Kompositionen können wir wenigstens für drei der Hauptmotive der Erweiterung nachweisen: für die Hetoimasie als Ziel der Himmelfahrt Christi, für die ihm vorauffliegende Taube und für das Bild des Himmels in Gestalt einer Gloriole mit seitlich angesetzten Türflügeln, die von Engeln aufgehalten werden.

In der Kirche H. Herakleidios im Kloster H. Johannes Lampadistes auf Zypern gehört zu den Malereien aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts auch das Bild der Himmelfahrt Christi; oberhalb der Mandorla, in der Christus zum Himmel emporgetragen wird, erscheint in einem Himmelssegment die Hetoimasie, vor der die Taube des Heiligen Geistes aufwärts fliegt[28]. Damit sind zwei der zunächst erstaunlichsten Zufügungen zum Himmelfahrtsbilde in Sv. Petar bereits fast ein Jahrhundert früher in einem anderen Randgebiet der byzantinischen Kunst nachzuweisen, in einem griechisch-orthodoxen Kloster auf der unter der Herrschaft der römisch-katholischen Lusignan stehenden Insel. Hier wird wohl niemand Beziehungen zum hl. Kyrill von Turov vermuten, vielmehr legt der Stil der Malereien von H. Herakleidios durch seinen ausgesprochen spätkomnenischen Charakter engere Verbindungen zur Kunst des Kaiserreichs Nikaia nahe, dessen konservative künstlerische Haltung zumindest sehr wahrscheinlich ist[29]; und die theologische Quelle dürfte in der Liturgie oder in der Gedankenwelt der alten Exegeten des 23. (24.) Psalms zu suchen sein. Es sei noch angemerkt, daß für die von A. und J. A. Stylianou angenommenen Einflüsse aus der Kunst des Königreichs Jerusalem[30] für diese Ikonographie kein Beleg erbracht werden kann.

Neben Wandmalereien dieser Art und Thematik, wie sie ein glücklicher Zufall in H. Herakleidios erhalten hat, kommen für die Einordnung des Himmelfahrtsbildes von Sv. Petar weiter die in einer Reihe von Psalterien mit Randminiaturen überlieferten Illustrationen zu Psalm 23 (24) in Betracht, also zu jenem Psalm, aus dessen Auslegung seit Justinus Martyr jene dramatische Schilderung der Himmelfahrt Christi gewonnen wurde, die ihren späten Niederschlag in der Predigt des hl. Kyrill von Turov fand.

Das Thema der Himmelfahrt Christi als Illustration zu Psalm 23 (24)

(Südosteuropaforschung) entsteht. In diesem Zusammenhang möchte ich Herrn Nagorni sehr herzlich für die Überlassung des Photos danken.

[28] A. Papageorghiou, Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus (*Republic of Cyprus, Ministry of Communications & Works, Department of Antiquities, Picture Book* No. 27). Nikosia 1965, Pl. XXIX.

[29] Vgl. dazu O. Demus, Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei, in: Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongreß München 1958 IV 2, 53f.

[30] The Painted Churches of Cyprus, a. O. 1964, 105.

findet sich zuerst im Chludov-Psalter im Historischen Museum zu Moskau aus dem 9. Jahrhundert[31] (Abb. 2): Unmittelbar über dem in Proskynese am Boden liegenden David halten zwei Engel eine Mandorla, in der Christus, die Füße auf einem kleinen Regenbogen, vor einem größeren, perlengeschmückten Regenbogen mehr steht als sitzt — die späteren Miniaturen zum gleichen Thema zeigen ihn eindeutig stehend; diese Mandorla ragt, etwas aus der Achse des Bildes verschoben, mit ihrem oberen Drittel in einen großen Kreis hinein, dem ein kleinerer Kreis exzentrisch aufgelegt ist; der äußere Kreis bedeutet, wie ein Stern anzeigt, den sichtbaren Himmel, der innere das geöffnete Himmelstor, denn zwei Erzengel mit Königsbinden im Haar halten zwei kassettierte Türflügel auf, zwischen denen vier Strahlen auf Christi Mandorla hinabkommen. Diese Komposition ist mit fast allen Einzelheiten auf fol. 41r des Barberini-Psalters der Bibliotheca Sacra Vaticana (Abb. 3) wiederholt worden; diese Miniatur des 12. Jahrhunderts hat nur — etwas sinnwidrig — in den inneren Kreis die Zeichen von Sonne und Mond gesetzt. Im Theodor-Psalter vom Jahre 1066 im British Museum zu London zeigt die entsprechende Miniatur auf fol. 25v drei kleinere Abweichungen[32]: der innere Kreis fehlt, mit ihm sind die Strahlen fortgelassen, und der ganze Himmelskreis ist mit Sternen besetzt; in dieser Handschrift steht David, betend und zur Mandorla Christi aufschauend, neben dem Anfang des 24. (25.) Psalms, der aber mit seinem Text: „Zu dir, Herr, erhebe ich meine Seele", den betenden König sinnvoll mit dem emporgetragenen Christus verbindet. In dieser Miniatur ist übrigens durch die Beischriften πύλαι τοῦ οὐρανοῦ und ἡ ἀνάληψις die Deutung dieses Bildtyps, der als Darstellung der Maiestas Domini verstanden werden könnte, eindeutig gesichert.

Einige weniger bedeutsame ikonographische Besonderheiten des Himmelfahrtsbildes von Sv. Petar seien noch mit ihren Parallelen zusammengeordnet. Seraphim, die Engel nächst Gottes Thron, kommen im Zusammenhang der Himmelfahrt sehr selten vor, nur ganz gelegentlich als Träger der Mandorla des auffahrenden Christus, so z. B. im Theodor-Psalter auf fol. 16v zu Psalm 17, 11[33]; ihre Funktion ist hier insofern vergleichbar, als die Seraphim in Sv. Petar die quadratische Gloriole für die beiden Throne im Himmel halten. Propheten im Zusammenhange des Himmelfahrtsbildes finden sich z. B. auf den betreffenden Miniaturen in den beiden Handschriften der Homilien des

[31] Für die Überlassung des Photos danke ich dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München wärmstens. Das Problem der kontroversen Datierung der ältesten Psalterien mit Randminiaturen durch A. Frolow und A. Grabar ist für unsere Fragestellung irrelevant.

[32] S. Der Nersessian, L'Illustration des Psautiers grecs au Moyen âge II, Londres, Add. 19.352 (*Bibl. des Cah. Arch.* 5). Paris 1970, Fig. 46.

[33] Ebd. Fig. 30.

Jakobos von Kokkinobaphu aus dem 12. Jahrhundert, dem Vat. gr. 1162 und dem Par. gr. 1208[34]; beide Male handelt es sich um David und Jesaja, der auch in Sv. Petar auftritt. Die in der byzantinischen Kunst seit dem Bilderstreit eigentlich ausgeschlossene Darstellung Gott-Vaters ist seit dem 12. Jahrhundert nicht mehr ganz verpönt, begegnet vielmehr gelegentlich in Bildern der Trinität, wie z. B. im Suppl. gr. 52 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien aus der Mitte des 12. Jahrhunderts[35]; hier ist, wie in Sv. Petar, Gott-Vater im Typus des „Alten der Tage" wiedergegeben, und auch in Sv. Petar ist das Himmelfahrtsbild zur Trinitätsdarstellung durch die Zufügung Gott-Vaters und der Taube des Heiligen Geistes erweitert; diese Ausweitung kommt schon im späten 6. Jahrhundert auf einer der palästinensischen Ampullen im Domschatz zu Monza vor[36], allerdings mit der Hand Gottes als Symbol für Gott-Vater und mit einer auf Maria hinabstoßenden Taube, die diese frühbyzantinische Darstellung in Richtung auf das Pfingstbild umgestaltet.

Damit haben wir uns den Umkreis vergegenwärtigt, in den das Himmelfahrtsbild von Sv. Petar in Bijelo Polje gehört. Ideengeschichtlich ist es ein bildgewordener Teil der Auslegung von Psalm 23 (24). Die Taube des Heiligen Geistes, die Christus vorauffliegt, legt geradezu die Vermutung nahe, die hinter dieser Komposition wie hinter der von H. Herakleidios stehenden Theologen hätten Justinus Martyr gekannt, den einzigen altkirchlichen Zeugen, der den Heiligen Geist die Antwort auf die Frage der Archonten geben läßt — ausgeschlossen ist das nicht, denn die einzige Handschrift, die uns einige von Justins Werken erhalten hat, stammt aus dem Jahre 1364[37], ein wichtiges Zeugnis dafür, daß sie in dieser Zeit noch gelesen und der Überlieferung, d. h. aber zugleich auch der Benutzung, für wert gehalten wurden. Ikonographisch ordnet sich das Himmelfahrtsbild von Sv. Petar als Höhepunkt und Vollendung an eine zweistrangige Entwicklung an und verbindet beide Stränge, die wir vorher nur unabhängig voneinander kennen, zu einer Komposition von inhaltlicher und formaler Geschlossenheit: die kanonischen Himmelfahrtsdarstellungen, die wir seit dem ausgehenden 6. Jahrhundert fassen können[38] und die im Bilde von H. Herakleidios gipfeln, und die Illustrationen zu Psalm 23 (24). So ist dieses Werk der Milutin-Schule in Bijelo Polje ein Beweis für die Möglichkeiten, die der byzantinischen Ikonographie der Himmelfahrt Christi offenstanden. Ob diese Kombination für Sv. Petar geschaffen wurde, muß dahingestellt bleiben. Die Möglichkeit ist wohl nicht auszuschließen, daß die Maler von Sv. Petar sich an ein byzantinisches Vorbild hielten, das die Zusammenfassung der beiden verschiedenen ikonographischen Entwicklungen schon vollzogen hatte. Wie dem auch sei, das Himmelfahrtsbild von Sv. Petar verlor durch seine Einordnung in eine nur noch bruchstückhaft faßbare Entwicklung seine Vereinzelung, aber es gewann dadurch an Bedeutung als ein künstlerisch hochrangiges Zeugnis für die theologisch konsequente Vollendung der Darstellung eines der bedeutsamsten Ereignisse der Heilsgeschichte, für die reifste Ausgestaltung dieses Themas, die auf dem Boden des orthodoxen Christentums möglich gewesen ist.

[34] C. Stornajolo, Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco (Cod. Vatic. gr. 1162) e dell'evangelario greco urbinate (Cod. Vatic. Urbin. gr. 2). Rom 1910, Taf. 1. — A. Grabar, La Peinture byzantine. Genf 1953, Abb. S. 181.

[35] *Lexikon der christlichen Ikonographie:* Allgemeine Ikonographie 2. Freiburg 1970, 166, Abb. 1.

[36] A. Grabar, Les Ampoules de Terre Sainte. Paris 1958, Pl. XVII.

[37] B. Altaner, Patrologie. Freiburg [5]1958, 96.

[38] Vgl. dazu den in A. 6 genannten Artikel, dort auch die etwaigen Vorstufen zum kanonischen Typus. — Die vorliegende Untersuchung entand im Rahmen der Arbeiten des Sonderforschungsbereiches 18, Südost-Europa-Forschung, bei der Universität München.

1 Bijelo Polje, Sveti Petar, Himmelfahrt

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

ALICE BANK

JOHN BECKWITH

HANS BELTING

BEAT BRENK

1 Thessalonike, Altes Archäologisches Museum. Sarkophag, Hauptseite
2 Thessalonike, Altes Archäologisches Museum. Sarkophag, Hauptseite (Detail)
3 Mailand, Biblioteca Ambrosiana. Ilias, Min. 37
4 Rom, Vatikan, Museo Pio-Clementino. Sarkophag ehem. Lat. 119 mit Jonasszenen
5 Thessalonike, Altes Archälogisches Museum. Sarkophag, rechte Schmalseite

HUGO BUCHTHAL

1 Unknown location. Gospels
2 Oxford, Bodleian Library, Cod. Barocci 31, fol. 119^{r}
3 Sinai, Monastery of St. Catherine, Cod. 228, fol. 105^{r}
4 Sinai, Monastery of St. Catherine, Cod. 228, fol. 41^{r}
5 Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. gr. 1158, fol. 323^{r}
6 Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. gr. 1158, fol. 11^{r}
7 Melbourne, National Gallery, fol. 80^{r}
8 Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. gr. 1208, fol. 15^{r}
9 Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. gr. 21, fol. 1^{r}
10 Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. gr. 1208, fol. 166^{r}
11 Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. gr. 21, fol. 143^{r}
12 Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. gr. 1208, fol. 204^{v}
13 Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. gr. 21, fol. 89^{r}
14 Sinai, Monastery of St. Catherine, Cod. gr. 228, fol. 1^{r}
15 Athos, Stauroniketa Cod. 46, fol. 4^{r}
Pl. 2 is reproduced by kind permission of the Bodleian Library, Oxford; pls. 5, 6, 8, 10, and 12 by kind permission of the Biblioteca Apostolica Vaticana; pls. 9, 11, and 13 by kind permission of the Bibliothèque Nationale, Paris, and pls. 3, 4, 14, and 15 by courtesy of Professor Kurt Weitzmann, Princeton, N. J.

HELMUT BUSCHHAUSEN

1 Mosaik von Mopsuestia, Mittelschiff, Blick von Nordwesten (nach Budde, Abb. 47)
2 Mosaik von Mopsuestia, Arche Noe (nach Budde, Abb. 27)
3 Pompeji, Casa del Fauno (nach Pernice, Taf. 65, 2)
4 Antiocheia, Vogelmosaik (nach Levi, Taf. 178c)
5 Gerasa, Synagoge. Arche Noe (nach Roth, Abb. 73)

MANOLIS CHATZIDAKIS

1 Athos, Lavra. Icône en mosaïque (avant restauration)
2 Athos, Lavra. Icône en mosaïque (après restauration)
3 Athos, Lavra. Icône en mosaïque. Détail: Saint-Jean l'Evangéliste
4 Athos, Lavra. Icône en mosaïque. Médaillon du cadre en filigrane: Saint-Jean Chrysostome
5 Athos, Lavra. Icône en mosaïque. Médaillon du cadre en filigrane: l'Hétimasie
6 Athos, Lavra. Icône en mosaïque. Médaillon du cadre en filigrane: Saint-Jean l'Eléimon
7 Athos, Lavra. Icône en mosaïque. Médaillon du cadre en filigrane: Saint-Jean l'Anargyre

8 Athos, Lavra. Icône en mosaïque. Médaillon du cadre en filigrane: Saint-Jean le Nisteutis
9 Athos, Lavra. Icône en mosaïque. Médaillon du cadre en filigrane: Zacharie
10 Athos, Lavra. Icône en mosaïque. Médaillon du cadre en filigrane: Elisabeth
11 Athos, Lavra. Icône en mosaïque. Médaillon du cadre en filigrane: Saint-Jean Damascène
12 Athos, Lavra. Icône en mosaïque. Médaillon du cadre en filigrane: Saint-Jean Klimakos
13 Athos, Lavra. Icône en mosaïque. Médaillon du cadre en filigrane: Saint-Jean le Kalyvite
14 Patmos, Monastère de Saint-Jean. Icône du Christ. Détail: Saint-Jean
15 Athos, Skite du Sérail. Icône de Saint-Jean

FRIEDRICH WILHELM DEICHMANN

1 Berlin, Staatliche Museen West, Leihgabe. Kassettenmalerei
2 Berlin, aus dem Kunsthandel. Kassettenmalerei

SIRARPIE DER NERSESSIAN

1 Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. gr. 74, fol. 92^{v}
2 Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. gr. 74, fol. 154^{v}
3 Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. gr. 74, fol. 155^{r}
4 Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. gr. 74, fol. 100^{v}
5 Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. gr. 74, fol. 1^{r}
6 Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. gr. 74, fol. 64^{r}
7 Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. gr. 74, fol. 167^{r}
Fotos: Bibliothèque Nationale

GEORGE GALAVARIS

1 Oxford, Bodleian Library, Cod. Christ Church 12, fol. 28^{v}
2 Modena, Biblioteca Estense, Cod. A. S. 5. 5, fol. 221^{v}
(nach Lampros, Leukoma Byzantinon Autokratoron)

ANDRÉ GRABAR

1 Dobrovats. Saint Barlaam
2 Dobrovats. Sinai, Monastère de Sainte-Catherine
3 Dobrovats. Lavra de Sainte-Savva près de Jérusalem
4 Dobrovats. Mont Athos, Lavra de Saint-Athanase

HERBERT HUNGER

1 Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod. Phil. gr. 182, fol. 29^{v}: Markos Bathas
2 Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod. Phil. gr. 182, fol. 11^{v}: Markos Bathas
3 Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod. Theol. gr. 7, fol. 87^{r}: Markos Bathas
4 Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod. Phil. gr. 182, fol. 216^{r}: Markos Bathas
5 Wien, Österr. Nationalbibliothek, Cod. Phil. gr. 182, fol. 165^{v}: Markos Bathas
6 München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. gr. 163, fol. 45^{v}: Markos Bathas

IRMGARD HUTTER

ERNST KITZINGER

JACQUELINE LAFONTAINE-DOSOGNE

VIKTOR LAZAREV

ARTHUR H. S. MEGAW

PETAR MILJKOVIĆ-PEPEK

ANASTASIOS K. ORLANDOS

1 Kyra-Basilike (Thessalien), H. Nikolaos. Kuppelkirche mit Südhalle
2 Monodendri, H. Athanasios. Holzgeschnitzte Pseudokuppel. Foto: Vokotopulos
3 Negades, H. Georgios. Ansicht von Nordwesten
4 Elaphotopos, H. Nikolaos. Pfeilerhalle und Glockenturm. Ansicht von Südwesten
5 Pyrsogiane, H. Nikolaos. Ostseite
6 Monodendri, H. Menas. Holzgeschnitzte Ikonostas. Foto: Vokotopulos
7 Negades, H. Georgios. Holzgeschnitzter Ambo
8 Pyrsogiane, H. Nikolaos. Südseite
9 Pogoni, Kato Merope (Epirus). Südhalle
10 Bissane (Epirus), H. Nikolaos. Südseite
11 Bissane (Epirus), H. Nikolaos. Inneres der Südhalle mit Dibelon
12 Negades, H. Georgios. Inneres der Pfeilerhalle
13 Moschopolis, H. Nikolaos. Inneres der Säulenhalle

NICOLÒ RASMO

1 Meran-Untermais. Maria-Trost-Kirche. Christus erscheint den Aposteln. Ausschnitt. Foto: N. Rasmo
2 Marienberg bei Burgeis. Krypta der Stiftskirche. Thronender Christus. Foto: Denkmalamt Trient
3 Burgeis, St. Nikolaus. Thronender Christus. Foto: N. Rasmo
4 Burgeis, St. Nikolaus. Thronender Christus, Ausschnitt. Foto: N. Rasmo
5 Münster, Stiftsmuseum. Kluge Jungfrau, Fragment. Foto: N. Rasmo
6 Meran-Untermais, Maria-Trost-Kirche. Marientod, Ausschnitt. Foto: N. Rasmo

MARCELL RESTLE

1 Venedig, San Marco. Baptisterium. Mosaikdekoration im Westkompartiment mit mosaiziertem Konsolenfries. Foto: M. Restle
2 Assisi, San Francesco. Oberkirche. Konsolenfries (nach G. Previtali, Gli affreschi di Giotto ad Assisi. Mailand und Genf 1965)
3 Castelseprio, Apsis. Konsolenfries (nach Bognetti)
4 Göreme, Kapelle 7 (alte Tokalı-Kilise). Konsolenfries. Foto: J. Le Brun
5 Göreme, Kapelle 9. Konsolenfries. Foto: J. Le Brun
6 Gülü dere, Kapelle 1. Konsolenfries. Foto: J. Le Brun
7 Theodor-Kirche bei Ürgüp. Konsolenfries. Foto: J. Le Brun
8 Palmyra, Dreibrüdergrab. Konsolenfries. Foto: M. Restle
9 Nikaia, Frühchristliches Grab. Konsolenfries. Foto: F. Hild
10 Uzunca Burç (Diokaisareia). Stadttor, Ausschnitt. Foto: R. Schulz
11 Göreme, Kapelle 22 (Çarıklı Kilise). Konsolenornament. Foto: J. Le Brun
12 Göreme, Kapelle 23 (Karanlık Kilise) Konsolenornament. Foto: J. Le Brun

IHOR ŠEVČENKO

1 Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. gr. 1613, p. 146 (Pantoleon): October 29, Abramios. Foto: Bibl. Vat.
2 Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. gr. 1613, p. 105 (Symeon of Blachernae): October 10, Jacob the Ascete. Foto: Bibl. Vat.

KARL MARIA SWOBODA

1 Venedig, S. Trovaso. Abendmahl. Foto: Alinari
2 Venedig, S. Simeone Grande. Abendmahl (nach der Reinigung). Foto: Sopraintendanza ai Musei, Venezia
3 Venedig, S. Polo. Abendmahl. Foto: C. Naya
4 Venedig, S. Stefano. Abendmahl. Foto: Alinari
5 Venedig, Scuola di S. Rocco. Abendmahl. Foto: Anderson
6 Venedig, S. Giorgio Maggiore. Manna-Wunder. Foto: Alinari
7 Venedig, S. Giorgio Maggiore. Abendmahl. Foto: Alinari
8 Lucca, Dom S. Martino. Abendmahl. Foto: Alinari

DAVID TALBOT RICE

1 Cyprus, Nicosia. Collection Phaneromeni. Double sided icon. Obverse: The Virgin and Child, 13th—14th century
2 Cyprus, Nicosia. Collection Phaneromeni. Double sided icon. Reverse: The Crucifixion, 13th—14th century
3 Cyprus, Nicosia. H. Lukas. Double sided icon. Obverse: The Crucifixion, 14th century
4 Cyprus, from Kalopanagiotis. Icon of Sts. Andronicos and Athanasia, 14th century
5 Cyprus, Kyrenia. Bishop's Palace. Icon of the Virgin, 14th century
6 Cyprus, Famagusta. H. Zoni. Icon: The Presentation of the Virgin in the Temple, late 15th century
7 Cyprus, Nicosia. Collection Phaneromeni. Icon: Virgin and Child, 15th century
8 Cyprus, Nicosia. Collection Phaneromeni. Icon: Virgin and Child, 14th century
9 Cyprus, Yeroskepos. H. Paraskevi. Icon of St. Paraskevi, early 14th century
10 Cyprus, Moutoulas. Icon of Christ, 15th century
11 Cyprus, Emba. Church of the Chryseleousa. Icon of St. Neophytos, 16th century
12 Cyprus, H. Varvara. Icon of the Virgin and Child, middle of 17th century

KURT WEITZMANN

1 Sinai, Icon: Deesis and Apostles
2 Sinai, Icon. Detail: St. Peter
3 Sinai, Icon. Detail: St. Luke
4 Sinai, Icon. Detail: St. Bartholomew
5 Sinai, Icon. Detail: St. James, son of Alphaeus
6 Sinai, Icon. Detail: St. John
7 Sinai, Icon. Detail: St. Andrew
8 Perugia, Bibl. Capit. Cod. 6, fol. 183^{r}: Christ between two angels
9 Sinai, Icon: Elijah, Moses and 12 Apostles
10 Sinai, Icon: Birth of Christ
11 Sinai, Icon: Maiestas Domini

KLAUS WESSEL

1 Bijelo Polje, Sveti Petar. Himmelfahrtsbild. Detail
2 Moskau, Historisches Museum 129. Chludoff-Psalter. Illustration zu Ps. 23 (24)
3 Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barberinianus gr. 372 (Barberini-Psalter), fol. 41^{r}. Illustration zu Ps. 23 (24)

VERZEICHNIS DER TEXTABBILDUNGEN

SIGLENVERZEICHNIS

AAA	Acta Apostolorum Apocrypha
AASS	Acta Sanctorum
ABME	Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος
ACO	Acta Conciliorum Oecumenicorum
AnBoll	Analecta Bollandiana
BBA	Berliner Byzantinistische Arbeiten
BCH	Bulletin de Correspondance Hellénique
BHG	Bibliotheca Hagiographica Graeca
BKV	Bibliothek der Kirchenväter
BNJ	Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher
BollGrott	Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata
BSl	Byzantinoslavica
BV	Byzantina Vindobonensia
Byz	Byzantion
BZ	Byzantinische Zeitschrift
CahArch	Cahiers Archéologiques
CFHB	Corpus Fontium Historiae Byzantinae
CIC	Corpus Iuris Civilis
CIG	Corpus Inscriptionum Graecarum
CIL	Corpus Inscriptionum Latinarum
CSEL	Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum
CSHB	Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae
DACL	Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie
DChAE	Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας
DHGE	Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastique
DIEE	Δελτίον τῆς Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἑταιρείας τῆς Ἑλλάδος
DOP	Dumbarton Oaks Papers
DOS	Dumbarton Oaks Studies
DOT	Dumbarton Oaks Texts
EEBS	Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν
EO	Échos d'Orient
FGH	Die Fragmente der griechischen Historiker (Jacoby)
FHG	Fragmenta Historicorum Graecorum (Müller)
GCS	Die griechischen christlichen Schriftsteller
GRBS	Greek, Roman and Byzantine Studies
Hell	Ἑλληνικά
IG	Inscriptiones Graecae
IRAIK	Izvěstija Russkago Archeologičeskago Instituta v Konstantinopolě
JbAC	Jahrbuch für Antike und Christentum
JHSt	Journal of Hellenic Studies
JÖB	Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik (1969ff.)
JÖBG	Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft (1951—1968)

JRSt	Journal of Roman Studies
LThK	Lexikon für Theologie und Kirche
Maked	Μακεδονικά
MGH	Monumenta Germaniae Historica
MIÖG	Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung
MM	Miklosich-Müller, Acta et diplomata graeca medii aevi
MMB	Monumenta Musicae Byzantinae
NE	Νέος Ἑλληνομνήμων
OC	Orientalia Christiana
OCA	Orientalia Christiana Analecta
OCP	Orientalia Christiana Periodica
OrChrist	Oriens Christianus
PG	Patrologia Graeca
PL	Patrologia Latina
PO	Patrologia Orientalis
RAC	Reallexikon für Antike und Christentum
RB	Reallexikon der Byzantinistik
RbK	Reallexikon zur byzantinischen Kunst
RE	Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft
REArm	Revue des Études Arméniennes
REB	Revue des Études Byzantines
REG	Revue des Études Grecques
RESEE	Revue des Études Sud-Est Européennes
RhM	Rheinisches Museum für Philologie
ROC	Revue de l'Orient Chrétien
RSBN	Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici
SBN	Studi Bizantini e Neoellenici
SC	Sources Chrétiennes
Script	Scriptorium
SK	Seminarium Kondakovianum
StT	Studi e Testi
ThEE	Θρησκευτικὴ καὶ Ἠθικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία
TM	Travaux et Mémoires
TU	Texte und Untersuchungen
VV	Vizantijskij Vremennik
WBS	Wiener Byzantinistische Studien
WSt	Wiener Studien
ZMNP	Žurnal Ministerstva Narodnago Prosvěščenija
ZRVI	Zbornik Radova Vizantološkog Instituta